البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية

العددان ٣٠٠/٣٠١ ـ يوليو/ اغسطس (١٩٩٥)



■ النظرية الشعرية عند الرومان

د. فؤاد المرعي

■ نحو علم الأدب المقارن

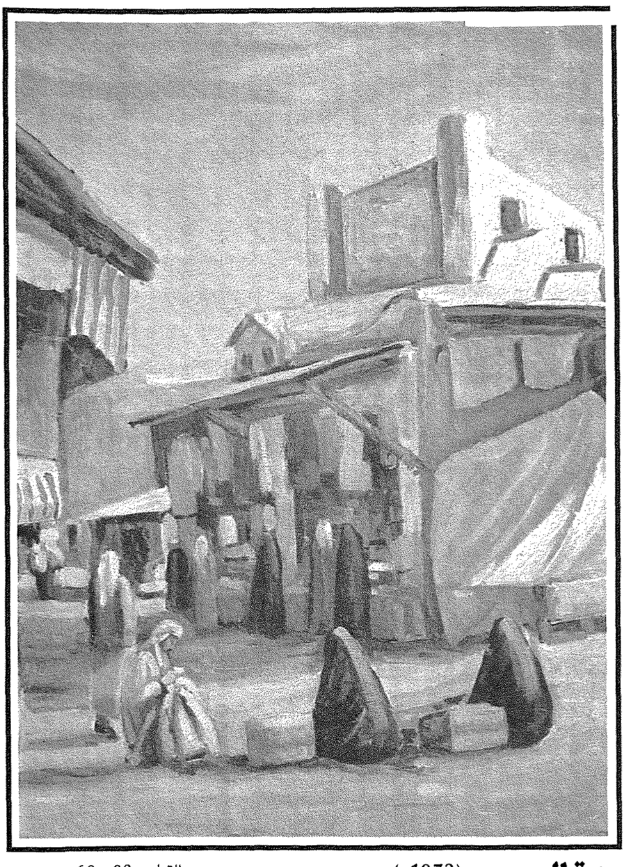
د. محمد حسن عبدالله

■ المجد للظلام (قصيدة جديدة)

د. خليفة الوقيان

■ ملف العدد:

(الخطاب والتلقي)



سوق الدعيج (1972م)

للفنان الكويتي: عبدالله سالم

القياس: 80 × 60 سم
الخامة ألوان زيتية على قماش



العدد 301-300
يوليو ـ أغسطس
1995

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان
ص.ب34043 العديلية ـ الكويت
الرمز البريدي 73251
هاتف المجلة:2518286
هاتف المجلة:2510602/2518282
فاكس: 2510603

ثمن العدد

الكويت 500 فلس، البحرين 500 فلس، قطر 5 ريالات، دولة الإمارات 5 دراهم، عمان نصف ريال، السعودية 5 ريالات، سورية 75 ليرة، مصر جنيهان، المغرب 5 دراهم.

الأشتراك السنوي

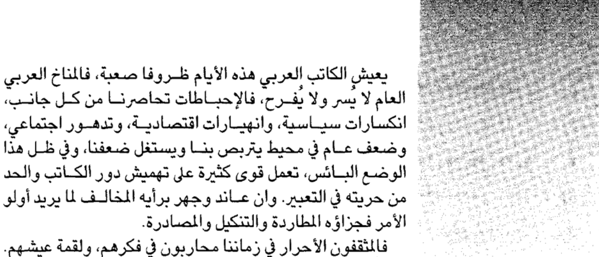
للأفراد في الكويت 5 دنانير
للأفراد في الخارج 7 دنانير وما يعادلها
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت ٥2 ديناراً كويتياً

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(300-301) JULY-AUG1995



Al Bayan

Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
<u>Al Bayan</u> Journal
P.0. Box: 34043
Audilyia -kuwait
Code: 73251
Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286
2518282-2510602



كلمـــة البيان

قضايا المثقف العـــربي

يعيش الكاتب العربي هذه الأيام ظـروفا صعبة، فالمناخ العربي العام لا يسر ولا يُفـرح، فالإحبـاطات تحاصرنـا من كـل جانـب، انكسـارات سيـاسية، وانهيـارات اقتصاديـة، وتدهـور اجتماعي، وضعف عـام في محيط يتربص بنـا ويستغل ضعفنا، وفي ظـل هذا الوضع البـائس، تعمل قوى كثيرة على تهميش دور الكـاتب والحد من حريته في التعبير. وان عـاند وجهر برأيه المخالـف لما يريد أولو الأمر فجزاؤه المطاردة والتنكيل والمصادرة.

فالمثقفون الأحرار في زماننا محاربون في فكرهم، ولقمة عيشهم. ويُسلَّط عليهم في تجمّعاتهم وفي الهيئات التي تحتويهم من لا علاقة له بالثقافة والفكر والأدب.

لقد أصبح من المألوف أن يتسلّم قيادة الكتاب والأدباء، من لا علاقة لهم بالكتابة. وإذا ما اجتمع الأدباء العرب في مؤتمراتهم العامة تزدحم القاعات والردهات برجال الاستخبارات الذين يراقبون ويوجهون.

وتتحول الاجتماعات من لقاءات تبحـث في شئون الثقافة والمثقفين إلى اجتماعات سيـاسية خـالصة تترجـم خلافـات الأنظمة العـربية وصراعاتها. وباتت معظم اتحادات الكتاب والأدباء، لا تمثل الكتاب في بلدانها، وتتلقى التعليمات من الأجهزة الرسمية. بل إن الاتحاد العام للأدبـاء والكتاب العرب أضحـى هو الآخر لا يمثّـل إرادة الكتاب والأدباء العـرب، وربطت أمانته العامة نفسها ببعض الأنظمة العربية الدكتاتورية التي تحارب الحريات وتقهر الكتّاب الأحرار وتدوس على حقوق الإنسان فإلى متى سيظل هذا الوضع الشاذ؟

ولماذا لا نبدأ بـالاتحاد العام للأدبـاء والكتاب العرب ليكـون منبرنا جميعا، نطـرح من خلالـه قضايـانا ومعانـاتنا، وننطلـق من أرضيتـه مطالبين بالمزيـد من الحريـات للفكر والمفكرين. مبتعدين عن كل ما يفرقنا. بحيـث يكون هاجسنا فقط خدمة الثقافة والمثقفين. والتعبير عن إرادة المواطن العـربي، بعيدا عن أية استقطـابات سياسية، تفجـر الصراعات بيننا وتشدنا إلى الأرض. وتحدّ من قدرتنا على التحـرّك والعمل المخلص لتنمية مجتمعاتنا واللحاق بالطفرة الحضارية التي يعيشها العالم المتحضر.

الأيام تكرّ سريعة، ونحن نراوح مكانـنـا، دون أن نتحرك لإصلاح المعوج من أوضاعنا. وأولى الخطوات المطلوبة إصلاح الوضع البائس في الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.

فإلى متـى يظل كتاب مصر وأدباؤهـا خارج الاتحاد؟ وإلى متى يظل كتـاب معظم دول الخليج العربي، خارج إطار هذا الاتحاد؟

لقد سئمنـا حجة أن تكـون الاتحادات القطريـة منتخبة، ولـو استعرضنـا الاتحادات القطرية المنضوية حاليا تحت عضوية الاتحاد العام، فكم واحدا منها أتى بالانتخاب الحر؟

لابد من إيجاد صيغة تكفل تمثيل جميع الكتاب العـرب في كل الأقطار العربية بعضوية الاتحاد العام والقفز فوق الخلافات السياسية بين الأنظمة العربية.

والعمل من أجل قضايا الإنسان العربي، وخدمة الثقافة العربية، وحماية الكاتب العربي وتهيئة أفضل السبل له لممارسة التعبير الحر.

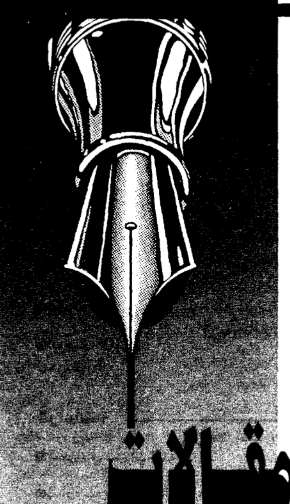
رئيس التحرير
○ خالد عبداللطيف رمضان

في هذا العدد

بحوث ومقالات: 6

ملف العدد: (الخطاب والتلقي) 81

الشعر: 117



بحوث ومقالات

نظرية الشعر عند الرومان

هوراس

د. فؤاد المرعي

حياة هوراس وشعره:

ولد هوراس في سنة ٦٥ قبل الميلاد في فينوسيا وهي مستعمرة رومانية قديمة في جنوب إيطاليا. وكان أبوه عبدا معتوقا جمع بعض الثروة فأنفق بسخاء على تعليم ابنه، فدرس هوراس كل ما كان يتعلمه أبناء الأعيان في المجتمع الروماني واستهوته الفلسفة الأبيقورية التي ظل مخلصا لبعض مبادئها طوال حياته.

بعد مقتل قيصر عام ٤٤ ق. م انضم هوراس إلى الجيش المدافع عن الجمهورية ولكنه كف عن النضال بعد أن انهزم هذا الجيش في عام ٤٢ ق.م. واستفاد من العفو الذي أعلن آنذاك وعاد إلى إيطاليا. غير أنه وجد عند عودته أن الأملاك التي آلت إليه بالوراثة قد صودرت فاستغل ما تبقى لديه من مال في شراء منصب كاتب في الدائرة المالية. وفي ذلك يقول هوراس:

آنذاك بدأت، مدفوعا بالفقر الجريء، في كتابة الشعر

برز هوراس، منذ بداية نشاطه الأدبي، نصيرا للشعر الغني بمحتواه وأستاذا بارعا في فن النظم الشعري. لقد وقف ضد الخواء الفكري في شعر المجددين وضد التقيد الأعمى بتقاليد شعراء روما القدماء، واسترشد بالأدب اليوناني في نضاله لبعث الشعر الغني فكريا في قالب شعري وأسلوبي جديد، فالتقى بميوله الأدبية مع الحركة الكلاسيكية التي تزعمها فرجيل.
وقد مد شاعر الرومان الأكبر لهوراس الشاب يد المساعدة فقدمه إلى (مايكيناس) الذي جعله أحد المقربين إليه ثم منحه مزرعة صغيرة في جبال (سابينا). حررت هذه الهبات هوراس من الفقر. لكن حالة التبعية التي وقع فيها خلقت له مواقف محرجة عديدة تخلص منها بلباقة. إن القرب من مايكيناس وضع هوراس في عداد المقربين إلى البلاط. غير أنه تحاشى القصر قدر المستطاع وفضل البقاء في مزرعته في سابينا ورفض وظيفة أمين سر الامبراطور التي عرضت عليه. وفي ٢٧ تشرين الثاني من العام الثامن قبل الميلاد توفي هذا الشاعر الروماني الكبير تاركا للأجيال إرثا أدبيا ونقديا يتحدى الزمن.

الشعر السياسي:

بدأ هوراس نشاطه الأدبي بالشعر السياسي الذي ضمنه احتجاجه على استمرار الحرب الأهلية. فبينما كان فرجيل يبشرّ بحلول «العصر الذهبي» كان هوراس يكتب أشعارا شديدة التشاؤم. إنه يصور في إحدى قصائده المبكرة «العصر الذهبي» كما يفعل فرجيل ولكنه لا يصوره في إيطاليا بل في «الجزر السعيدة» البعيدة التي لم يبق أمام سكان روما السائرة إلى الدمار سوى الفرار إليها.
من هنا نتبين أن هوراس استخدم الخيال والعاطفة في قصائده الأولى وسيلة للسخرية القاسية من الواقع المؤلم. فها هو ذا يمتدح العمل الزراعي. ولكن القارىء لا يلبث أن يكتشف أن مديحه كله ليس سوى مجاراة «للموضة» وأن الذي يتشدق بهذا المديح ليس سوى مراب جشع.
غير أن الظرف السياسي الذي خلقته الامبراطورية الوليدة لم يكن يلائم تطور الشعر السياسي أو مهاجمة شخصيات الدولة البارزين. أضف إلى ذلك أن هوراس بتقربه من مايكيناس تخلى عن كل معارضة للنظام القائم. ذلك كله جعل هوراس يضيّق دائرة شعره السياسي فيقصره على مهاجمة السحرة وأثرياء الحرب غير النبلاء وما شابه ذلك. ولكن أسلوب الهجاء الذي اتبعه هوراس فتح أمامه إمكانات جديدة تجلت في تركيزه على انتقاد السلوك الشخصي.
اتسمت مسألة السلوك الشخصي بأهمية كبيرة بعد سقوط الجمهورية. وأصبحت قضية السعادة الفردية موضوعا مركزيا في شعر هوراس. فأنشأ الشاعر، متأثرا بأبيقور، فلسفة مالك العبيد المثقف غير الثري المستعد لمهادنة النظام السياسي القائم لأنه أنهى الحرب الأهلية وأتاح للإنسان إمكانية الالتفات إلى عمله وميوله الشخصية من دون قلق أو خوف. والسعادة في نظر هوراس تكمن في «الوسط الذهبي»، (إن هوراس هو صاحب هذه العبارة التي كثيرا ما نرددها)، في القناعة بالقليل، لأن ذلك مصدر الاستقلال الداخلي والسيطرة على الأهواء، وفي الاستمتاع الهادىء المعتدل بخيرات الحياة. لم تكن هذه الأمور

بالنسبة إلى هوراس المقرب من مايكيناس، أمورا مبدئية فحسب، بل كانت أيضا أمورا ذات طابع شخصي، فالهدوء والاعتدال بالنسبة إلى هوراس الجمهوري السابق، وسيلتان للنضال من أجل الاستقلال النفسي.

يركز هوراس هجومه في قصائده الهجائية على صفات الباحثين عن السعادة الكاذبة ومنها الطيش والانتهازية وحب المظاهر والغرور والتصلب والحسد. غير أن هؤلاء ـ ليسوا مجرمين يثيرون سخط الشاعر، بل هم ضالون يثيرون سخريته. إنه يريد تعريتهم و«قول الحقيقة ضاحكا».

لقد تميز إبداع هوراس في جميع مراحله بكونه إبداعا واعيا، ولذا كان الشاعر يتقيد في إبداعه الشعري بالمبادىء النظرية التي اعتنقها. إنه شاعر الفكر وهو إلى جانب ذلك أستاذ في فن الكلمة الشعرية القوية المؤثرة والصورة الفنية الواضحة المحددة. وما نقوله يبدو جليا في إبداع هوراس المبكر. غير أن الشاعر لم يكن يوفق دائما إلى صياغة عمل فني متماسك موحد. فقصائده الهجائية غنية حقا بالمحسنات الخطابية والشعرية، إلا أن الصور الفنية كثيرا ما تصبح فيها أدوات لتجسيد الأفكار المجردة.

الشعر الغنائي:

في حوالي عام ٣٠ قبل الميلاد دخل نشاط هوراس الأدبي مرحلة جديدة هي مرحلة الشعر الغنائي فأصدر في عام ٢٣ ق.م ثلاثة دواوين من الشعر الغنائي.

تميزت قصائد هوراس الغنائية عن قصائد من سبقه «كاتول» مثلا، بتفوق الفكر والخيال فيها على العاطفة وبخروج موضوعاتها عن دائرة المعاناة الذاتية. إن أحداث العالم الخارجي تهم الشاعر، قبل كل شيء، من حيث مكانها في منظومة القيم الحياتية. إنه ينطلق في شعره من حالة محددة أو واقعة محددة ولكنه ينتزعها من مجراها الحياتى ويغلفها بالتأملات المجسدة في سلسلة من الصور الفنية. وهو، بسبب تعصبه للشعر ذي المحتوى الغني، يميل إلى اتخاذ وضع المعلم في شعره. وهذا ليس جديدا بل هو الوضع التقليدي للشاعر الغنائي القديم. إن بعض صفات شعر هوراس الغنائي ارتبطت بهذه الحقيقة. فقصائد هوراس الغنائية مبنية، بصفة دائمة تقريبا، على شكل خطاب موجه من الشاعر إلى شخص ما. ولا يستخدم الشاعر الحوار أو الحوار الداخلي «المنولوج» إلا في أحوال نادرة جدا.

ثمة صفة أخرى في شعر هوراس الغنائي تتجلى في كون خطاب الشاعر يحمل دائما طابع فرض الإرادة أو النصيحة. فالشاعر يطرح في شعره رغبة أو ينهى عن أمر أو يسعى إلى التأثير في إرادة من يخاطبه. ولذا فقصائد هوراس الغنائية موجهة إلى المستقبل في أغلب الأحيان وهي تكاد تخلو من العنصر التأملي الذي كان معروفا بكثرة في أشعار معاصريه الغنائية.

أما موضوعات قصائد هوراس الغنائية فمتنوعة جدا. ولكن الدارس المدقق يميز بوضوح ثلاث مجموعات من الموضوعات:

١ ـــ شعر الحكمة والتفلسف حيث يواصل هوراس معالجة موضوع السعادة الحقيقية الذي سبق أن عالجه في قصائده الهجائية. إن مَثَلَ هوراس الأعلى يكمن في الاستفادة الهادئة من الحياة.

والإنسان الحر حقا والسعيد حقا هو الذي يستطيع أن يقول بانقضاء اليوم: «لقد عشت هذا اليوم» ـــ ومهما يكن شأن الغد فهو لن يستطيع جعل ما كان موجودا في يومي الفائت غير موجود.

٢ ـــ شعر الحب والخمر: إن قصائد الحب عند هوراس لا تتجاوز حدود وصف العواطف السطحية في حين كان معاصروه من الشعراء الرومان يسعون إلى تصوير الهوى القوي العميق الجارف. وقصائد الحب عند هوراس مقتصدة في وصف المشاعر الذاتية. وكثيرا ما يبدو فيها الشاعر شخصا محايدا عاش الحب وعرفه فراح يصف الأهواء التي ستعصف بالمحب الذي لا خبرة له، مظهرا تأثير الهوى القاتل في الفتى الصحيح القوي.

ويمكننا أن نضم إلى موضوعي الحب والخمر عند هوراس موضوع الصداقة. إن شاعرنا المقتصد في وصف المشاعر الذاتية يجد في الحديث عن الصداقة مجالا أرحب من مجال الحب، للتعبير الدافئ الودي الذي يجمع بين الجد والمزاح، عن مشاعره نحو أصدقائه.

٣ ـ الشعر السياسي والاجتماعي. انتظر مايكيناس وغيره من حماة هوراس أعمالا تمجد الامبراطورية. ولكن تهادن الشاعر مع النظام الجديد سار ببطء شديد، وهذا ما جعله يحاول معالجة الموضوعات السياسية من جانبين متناقضين. لقد سعى هوراس إلى الخوض في هذه الموضوعات من موقع مالك العبيد غير المكترث بالسياسة ومن موقع الإنسان الراغب في العيش بهدوء في ظل النظام القائم. وحاول في الوقت نفسه، أن يكتب الشعر من موقع الداعية الأخلاقي الغاضب بسبب تدنى الشعور الوطني في المجتمع الروماني، وكان من الواضح أن تطوير هذين الموقفين يؤدي حتما إلى الاختلاف مع السلطة التي تطالب الناس بالفعالية الوطنية وتحد من هذه الفعالية في الوقت نفسه.

كل ذلك جعل شعر هوراس السياسي حذرا مقتصدا في العاطفة.

لقد اتصفت أشعار هوراس الغنائية بالتنوع وغنى المحتوى والتجديد في الشكل وكانت قصائده مصقولة مكثفة معبرة تدل على إتقان هذا الشاعر لفنه من خلال عمله المتواصل في سبيل تحسين الأسلوب الشعري ومن خلال دراسة الشعراء اليونانيين الكلاسيكيين المستمرة.

إن قصائد هوراس المنظومة بدقة ومهارة فائقتين، الغنية بمحتواها وأفكارها لم تلق عند معاصريه ما توقعه من أثر بسبب شح ألوانه وبرودة عاطفتها، فأدى ذلك إلى امتعاض الشاعر الصريح وخيبة أمله فظل أعواما عدة بعيدا عن روما وهجر الشعر الغنائي ليمارس لونا أدبيا جديدا هو: الرسائل.

الرسائل:

في عام ٢٠ قبل الميلاد أصدر هوراس مجموعة «رسائل» شعرية، ليس شكل الرسالة في معظمها سوى وسيلة لعرض عواطف الشاعر وأفكاره. وهي من حيث موضوعاتها شبيهة بالقصائد الغنائية ولكن اللون الأدبي الجديد فرض على الشاعر حلا فنيا جديدا. ففي القصيدة الغنائية كان هوراس يجرد الواقعة والأفكار التي تثيرها عن روابطها «الحياتية»، أما أسلوب الرسالة فكان يفرض على الشاعر إدخال العناصر المصادفة والمعاناة الفردية في صلب

القصيدة. فالمحاكمات الفلسفية تمتزج بصورة الشاعر في مواقف معاشية مختلفة: في المزرعة حيث يقوم بالأعمال الزراعية بنفسه وفي أثناء السفر وعند استقبال الضيوف وفي علاقاته بالناس ذوي الأعمار المختلفة والأوضاع الاجتماعية المتباينة.

من خلال هذه الصور المتنوعة تبرز صورة الشاعر الفنية. ومن الطريف في هذه الصورة أن هوراس لا يخفي فيها «جوانب ضعفه» التي تتعارض مع مبادئه الأبيقورية. إنه من خلال «رسائله» لا يبدو حكيما مكتملا بل إنسانا يسعى إلى بلوغ الحكمة والكمال عن طريق الفلسفة الأبيقورية التي يعرفها حق المعرفة. وهو يتجنب، كما في قصائده الهجائية، الخوض في المواضيع السياسية جاعلا لكتابته مهمة أساسية هي التعريف بحياته الشخصية بكل ما فيها من أحداث ومشاعر.

نشر هوراس في السنوات العشر الأخيرة من حياته كتابا احتوى مجموعة أخرى من «الرسائل» التي تبحث في قضايا الأدب.

تضم هذه المجموعة ثلاث رسائل: الأولى منها موجهة إلى الامبراطور أوغسطس وفيها يتحدث هوراس عن السياسة الأدبية. لقد تبنى قسم غير قليل من المجتمع الروماني ذوقا أدبيا متخلفا يستند إلى الأيديولوجية الرسمية المحافظة ويقف موقف التبعية والعبودية من الكتاب الرومانيين القدماء. وقد ناقش هوراس أصحاب هذا الاتجاه وأكد عقم محاولات بعث الدراما الرومانية التي كان الامبراطور أوغسطس يقف وراءها. كما وقف هوراس موقفا مناهضا أيضا من الشعر العابث الدارج. وهذا ما يبدو واضحا تماما في الرسالة الثانية في هذه المجموعة. غير أن الرسالة الثالثة في المجموعة هي التي تضمنت أوسع عرض لآراء هوراس في الأدب وللمبادىء التي اتبعها في شعره. وقد أطلق القدماء على هذه الرسالة اسم: «فن الشعر».

فن الشعر:

إن رسالة هوراس «فن الشعر» مختلفة عن كتاب أرسطو في «فن الشعر»، فهي ليست بحثا علميا في الشعر وليست كتابا يؤرخ لهذا الفن بل هي رسالة تعليمية إلى أسرة «بيزون» التي كانت مشهورة في عصر هوراس (الولد الأكبر في هذه الأسرة كان شاعرا). ولكنها، مع ذلك، ضمت في ثناياها مادة تاريخية هامة، وعبرت تعبيرات ساطعة عن عالم من الأحاسيس الفنية يجعلها أبدا موضع اهتمام كبير لأولئك الذين يودون الدخول إلى عالم الإبداع الشعري الكلاسيكي القديم.

محتوى الرسالة وبنيتها:

كان محتوى «رسالة» هوراس وبنيتها موضع نقاش كثير في الدراسات الأدبية، فقد أجمع عدد غير قليل من دارسيها (ومنهم سكاليغير في القرن الخامس عشر) على أنها لا تمتلك منظومة فكرية تجمع بين أجزائها وأنها عرض اعتباطي لجملة من الآراء والنظريات. ورأى آخرون أنها عمل غير مكتمل وما وصل إلينا ليس سوى محاولات أولية، وقام عدد ثالث بإعادة ترتيب الأبيات الشعرية في الرسالة في محاولة لإضفاء نظام ما على ما تطرحه من أفكار. وثمة من رأى أنها مخصصة للتعريف بالدراما الكلاسيكية فألقى

إضاءة هامة عليها على الرغم من أن ذلك لم يؤد إلى تفسير لنقاطها الصعبة كلها. وهناك من رفض أن يرى في هذه الرسالة أي تنظير للشعر زاعما أنها ليست سوى مجموعة نصائح لدارسي الشعر من «آل بيزون» الذين وجهها إليهم هوراس(١).

ولابد لنا، قبل عرض رأينا المفصل في بنية «رسالة» هوراس ومحتواها، من الوقوف على آراء آخرين في هذه المسألة، ولا سيما آراء باحثين اثنين اعتمدنا ترجمتهما لقصيدة هوراس في هذه الدراسة وهما الباحث الروسي م. ل. غاسباروف والباحث العربي د. لويس عوض.

١ ـ يقول م. ل. غاسباروف إنه يسعى في دراسته التي سبق أن ذكرناها في هذا البحث، إلى اكتشاف (العلاقة الخفية بين المقولات الأساسية في «الرسالة» لا إلى اكتشاف مصادرها الفلسفية). وهو يشير بحق إلى أن قصيدة هوراس (تلفيقية في أساسها ككل الفلسفة في عصر «أوغسطس»)، ويرى أن (الأقوال العامة عن التقانة الشعرية الملونة تلوينا ضعيفا بلون مدرسة فلسفية ما)(٢) لا تعطينا الحق بتنسيب هوراس إلى أي من الاتجاهات الفلسفية الكبرى. لذا يلجأ هذا الباحث إلى جعل قصيدة هوراس في ثلاثة مستويات تقابل ثلاثة ألوان من الكتابة هي:

١ ـ الحديث المرسل، ٢ ـ الكتاب النظري، ٣ ـ القصيدة الفنية. وهو يرى أن لكل لون من هذه الألوان بنيته المتميزة. فالحديث المرسل يقوم على «إعادة تجسيد حركة الفكر المعقدة في حديث حي»، أما الكتاب النظري فتقوم بنيته على «التسلسل المنطقي في معالجة الموضوع المدروس»، وأما بنية العمل الفني فتستند إلى (التوازن الفني بين الصور و«الموتيفات») ويستخلص غاسباروف من خلال الكشف عن التفاعل بين هذه المستويات «العلاقة الداخلية بين المفاهيم والمقولات»(٣). التي تشكل منظومة هوراس الشعرية.

وعلى هذا الأساس يكتشف م.ل. غاسباروف أن تقنية «الحديث المرسل» تنبني على التقسيم الماهر لمقاطع الكلام وانسجام تتابعها فيكون مجرى الحديث محاكيا «لمجرى الأفكار في طبيعته وعضويته وتداعياته»(٤). أما انتقاء موضوعات المقاطع وتوضعها فيكشفه غاسباروف من خلال البحث المعمق في تقنية اللونين الآخرين من الكتابة حيث يستنتج أن البنية المنطقية ليست مسألة أساسية في «رسالة» هوراس ولذا فهي لا تحدد توضع مقاطع القصيدة والعلاقة فيما بينها، ويؤكد أن قصيدة هوراس «فن الشعر» ـ ليست كتابا نظريا فحسب بل هي أيضا «عمل فني قبل كل شيء» ولذا توجب أن تنبني «بحسب قوانين الجمال»(٥).

وقد برهن الباحث، من خلال دراسته لقصيدة هوراس «فن الشعر» بوصفها قصيدة فنية تنتمي إلى المرحلة المتأخرة من الأدب القديم، أن الشاعر تأثر بتقنية فن الفسيفساء الهيليني، ذلك الفن القائم على جعل الأجزاء الصغيرة المتحددة والمتمايزة تتحدد في كل لا يتجزأ. ويضيف غاسباروف: (لاشك في أن تقاليد البناء التي قامت عليها قصيدة «فن الشعر» تعود كلها إلى فن الأدب لا إلى الأدب التعليمي)(٦). وهو يشير إلى أن هوراس استخدم في بناء هذه القصيدة نفس أساليب التناظر التي كان يستخدمها في القصائد التي سبقتها، ويرى، لذلك، أن سر «كمال» قصيدة هوراس و«رشاقة» بنيتها

لا ينبعان من منطقيتها بل من سماتها الفنية ـ الجمالية.

وتبعا لذلك يقوم غاسباروف بدراسة عدد من الأدوات الفنية الشكلية التي استخدمها هوراس في الربط بين أفكار القصيدة فتمكن، بحسب رأيه، من تحقيق وحدتها.

إن هذه الأدوات التي تربط معاني القصيدة تشكل، من خلال عرض م. ل. غاسباروف «منظومة معقدة، ولكنها متماسكة ورشيقة، من مفاهيم العلم والشعر»(٧). استطاع الباحث أن يكتشف من خلالها تميز منظومة هوراس المفهومية المتعلقة بفن الشعر والقائمة على أساس خبرة شاعر مجرب والمختلفة اختلافا عميقا عن النظريات الشعرية التي صاغها النقاد والمنظرون قبله.

٢ ــ صدّر د. لويس عوض ترجمته لقصيدة هوراس إلى العربية بقوله إنه لا يسعى (إلى مناقشة المبادىء والنظريات التي اشتمل عليها مقال هوراس في «فن الشعر» على وجه يمكن أن يوصف بأنه سد فراغا في حياتنا الأدبية)(٨). بل يقدم عرضا انبغى أن يصاحب النص لأن النص غامض في كثير من فقراته ويحتاج إلى ضوء الشرح وضوء التعليق.

يحدد د. لويس عوض في تصديره موضوع قصيدة هوراس فيرى أنه «فن الشعر»، ويرى أن موضوعها الذي «يدور حول محور واحد هو طبيعة الشعر وضروبه»(٩) هو سبب تعارف الناقد والمشتغلين بالأدب على الإشارة إليها بموضوعها.

وانطلاقا من هذا الفهم لموضوع القصيدة يسجل د. لويس عوض عددا من الملحوظات النقديةعلى قصيدة هوراس. فالراجح عنده أن هوراس الذي استخدم صيغة الرسالة في تأليف قصيدته كان يضع نصب عينيه قارىء الأدب مجردا في أغلب مواضع القصيدة، وأن دين الشاعر لأرسطو وشيشرون ومدرسة الاسكندرية دين جسيم وأنه أراد «أن يكتب مقالا يقرر فيه أوضاع الأدب الكلاسي كما فعل أرسطو وغيره من قبل ثم يضيف فيه إلى التراث ما عنّ له من خواطر)(١٠).ولكن طاقته على التأثير كانت، برأي د. عوض، أضيق من طاقة كتاب أرسطو في «فن الشعر».

ويرى د. لويس أن هوراس حشا مقاله «بمجموعة من القضايا التي تعتبر من أخطر أحكام النقد الأدبي على الإطلاق»(١١). وهذا ما يجعل الناقد الأدبي يحتار في اختيار موقف من الشاعر ومن قصيدته الكثيرة المزالق. ثم يتعجب من أن «مقال هوراس لم يعدم من يصفه بين نقاد الانجليز بأنه مثل في النظام والترتيب»(١٢). علما بأن في إنشاء المقال ظاهرة تسترعي النظر، برأي د. عوض:«ألا وهي التفكك الشديد بين أجزائه، مما ينبىء بأنه نظم في فترات متباعدة»(١٣). ويختتم د. عوض تصديره بقوله إن الدليل (قام على أن مادة الرجل «هوراس» وتفكيره محدودان لا عمق فيهما ولا التواء)(١٤).

يتضح من هذا التصدير أن د. لويس عوض لم ينظر إلى قصيدة هوراس بوصفها قصيدة أو رسالة شعرية بل عالجها بوصفها مقالا نقديا وهذا ما يؤكده إصرار د. عوض على استخدام كلمة «مقال» كلما اضطر لذكر عمل هوراس.

وانطلاقا من هذه النظرة درس د. لويس عوض مجموعة من القواعد والأفكار الواردة في قصيدة هوراس والتي رأى أنها محاور أساسية فيها، من دون

أن يبدي اهتماما بترتيب هذه الأفكار في القصيدة أو علاقتها ببنائها. وقد جعل دراسته في أربعة فصول، حمل الأول منها عنوان «الإغريق والرومان» وفيه رأى أن هوراس نظر إلى الإنسان والطبيعة في مرآة الإغريق وهذا يفسر حماسته لكل ما هو إغريقي (ص ٣١ ــ ٣٢)، وأنه كان في صفوف المحدثين (ص٤٠). و(أراد أن يرقى بالتعبير الشعبي في اللغة اللاتينية حتى يبلغ مكانة التعبير الشعري في اللغة اليونانية إبان عصرها الذهبي)(ص ٤١).

وحمل الفصل الثاني من الدراسة عنوان: «وظيفة الشعر» وفيه يرى أن هوراس قد مس هذا الموضوع في فقرة قرب نهاية مقاله مسا عابرا ينم عن ضحولة ورغبة في الروغان معا. (ص ٤٣) حين قال: (غاية الشعراء إما الإفادة أو الإمتاع، أو اللذة وشرح عبر الحياة في آن واحد) في السطر الثالث والثلاثين بعد الثلاثمائة وما يليه من قصيدته. ويخلص د. عوض من تحليله لآراء هوراس في هذه المسألة إلى أن الشاعر أثبت (للشعر ثلاث قيم: قيمة «عرفانية»، وقيمة «جمالية» وقيمة «عرفانية جمالية» فتفادى عامدا أو غير عامد، الزج بنفسه في جدل لا ينتهي) (ص ٥٨).

وأما الفصل الثالث من دراسة د. لويس عوض فحمل عنوان «الدراما» وفيه يؤكد الدارس أن جملة الآراء التي أوردها هوراس في مقاله في صدد الأدب المسرحي (ليست من ابتكاره بل مستعارة جملة من كتاب أرسطو في «فن الشعر» مستفادة من أساليب كتاب المسرح الذين سلفوه والذين عاصروه في إنشاء القصص التمثيلي) (ص ٥٩). وبعد أن يخوض د. عوض في تاريخ المسرح طولا وعرضا بدءا من أسخيلوس وسوفوكليس وانتهاء بشكسبير ودرايدن وراسين وملتون يقرر أن كل ما قاله (في طبيعة أدب المسرح لا يعدو أن يكون تفسيرا للقضايا التي وردت بقصيدة هوراس في «فن الشعر» ثم دحضا لها)(ص ٧٤) ويرى فيما فعله منفعة ينبغي أن تستخلص (تلك هي أن كل ما قضى به هوراس في شأن قواعدالأدب التمثيلي عرض لا تصله بالمسرح صلة جوهرية واحدة، وناموس لا يسري على شيء لأنه هابط من السماء لا مشتق من طبائع الأشياء) (ص ٧٤).

ويحمل الفصل الرابع والأخير من الدراسة عنوان: «الصناعة والإلهام» وفيه يشير الدارس إلى أن هوراس اهتم بطبيعة الشعر اهتماما شديدا وتحدث عنه في أربعة مواضع في قصيدته (ص ٧٦). واعتقد أن (اتباع الاعتدال، ذلك الوسطي الذهبي) الذي قال به شيشرون، يحمي الكاتب من الإسراف، يحميه من الإسراف في التخيل فيجعله يحسب حسابا لما يدخل في حدود المعقول وما لا يدخل) (ص ٧٨) وهو (كذلك يحميه من الإسراف في استعمال اللغة ويطبع أسلوبه بطابع الرزانة وهو يحميه من الخطأ وليد الإسراف) (ص ٧٨).

وبعد أن يستعرض د. عوض آراء مفكرين كثيرين من مختلف العصور في مسألة الصناعة والإلهام، يحدد موقف هوراس منها كما يلي:

(كذا كان الشعر صادرا عن الذهن المتزن، بل عن العقل الراجح، إذا كان الشعر يستلهم في محراب أبولو فجمال الصورة شأنه لا جمال الروح. إن قلت شعرا فلتراع النسب كأنك تنحت. إن قلت شعرا فليكن همك الأول كمال القالب، كمال اللفظ، كمال البنيان» (ص ١٠١).

٣ ـ أمّا نحن فنتفق في الرأي مع أولئك

الذين وجدوا أن هوراس أنشأ رسالته إلى آل بيزون بتأثير النظريات الشعرية التي كانت سائدة في عصره، وضمنها نصائح تقنية تتعلق بالمهارة في نظم الشعر ومفاهيم تتعلق بنظريته أيضا. من ذلك مثلا، تقسيم هوراس الشعر إلى «اختيار الموضوع» و«ترتيبه» و«التعبير الكلامي عنه» (مصطلحات هوراس في هذه المسألة أكثر عددا وهي مختلفة بعض الشيء عن هذه المصطلحات ـ المؤلف).

صحيح أن هوراس لم يحدد جنس الشعر الذي يتكلم عنه تحديدا صارما، ولم يجعل الشعر الدرامي موضوعا رئيسيا في رسالته، ولكنه جعل الموضوع الرئيسي فيها «التراجيديا» و«التراجيديا الميثولوجية الإغريقية» على وجه التحديد. أما ذكر الأجناس الأخرى من الشعر فقد جاء ثانويا. واستنادا إلى هذا التصور يبدو محتوى رسالة هوراس «فن الشعر» وبنيتها مقسومين إلى قسمين كبيرين هما: ١ ـ الشعر التراجيدي، ٢ ـ الشاعر، ولاسيما الشاعر المسرحي.

وسنحاول فيما يلي تتبع نص رسالة هوراس تتبعا دقيقا لنحدد موضوع كل جزء من أجزائها.

الشعر التراجيدي:

يعالج هوراس قضايا الشعر التراجيدي من البيت الأول في رسالته إلى البيت الثامن والثمانين بعد المئتين وفق الترتيب التالي:

١ ـ اختيار الموضوع:

(من البيت الأول إلى البيت الحادي والأربعين)

يجدر بنا هنا أن نلاحظ أن اختيار الموضوع يعني ابتكار المحتوى وانتقاء المادة اللازمة لتجسيده، ولذا كان يجب على هوراس، لو أنه كان يؤلف كتابا مدرسيا في فن الشعر، أن يتكلم على المصادر التي ينتقي منها الشاعر التراجيدي مادته وكيف يقوم بالانتقاء. ولكنه لا يفعل ذلك بل يكتفي بانتقاد بعض الظواهر السلبية:

أ ـ التركيب الرديء:

(من البيت الأول إلى البيت الثالث عشر)

إن هوراس لا ينكر التركيب بعامة، ولكنه ينتقد التركيب الرديء فيشبهه بكائن خيالي عجيب له رأس امرأة ورقبة حصان وذيل سمكة(١٥).

ومع ذلك فإن ما عناه في كلامه على «التركيب الرديء» لا يبدو واضحا، فنحن لا نستطيع أن نجزم بأن المقصود بالكائن العجيب الذي يصوره في مطلع «الرسالة» هو الجمع غير الموفق بين عدد من المسرحيات في مسرحية واحدة، إذ ليس في نص هوراس كله ما يؤكد ذلك كما أننا لا نستطيع أن نجزم بأن المقصود به هو الجمع بين كائنات لا يمكن أن تجتمع في الواقع، لأنه هو نفسه قام في شعره (القصيدة السادسة عشرة في قصائده الغنائية مثلا). بجمع مثل هذه الكائنات، فجعل النمرة تتزوج الغزال واليمامة تتزوج النسر، والقطيع لا يخاف الأسود، والتيس يندفع سابحا في عرض البحر.

ب ـ الخلط بين أنواع الشعر المختلفة:

(من البيت الرابع عشر إلى البيت الثالث والعشرين)(١٦)

ينتقد هوراس أيضا الجمع بين أنماط

مختلفة من الشعر في عمل فني واحد، إن من يرسم الصور الملحمية ويصف الطبيعة في المسرحية كمن يلصق ببداية هامة تعد بالكثير رقعة أو رقعتين أرجوانيتين تسطع روعتهما في مدى عريض. قد يكون هذا جميلا ولكنه يحيد بالشاعر عن غرضه.

فلماذا نصنع إبريقا إذا كان المطلوب صناعة دن للخمر؟ يقول هوراس (ليكن ما يكون شريطة أن تتحقق البساطة والوحدة ـ البيت الثالث والعشرون) ولكن لا يجدر بنا أن نفهم من هذا المقطع أن هوراس يفرض على الشاعر نمطا صارما من البناء الشعري فهو يؤكد في المقطع السابق أن (الشعراء والرسامين كانوا دائما يمتلكون حقا متساويا في حرية الابتكار ـ البيت العاشر). إن هوراس يبدو في هذا المقطع وكأنه يعني بكلامه الشعر الملحمي أكثر مما يعني التراجيديا لأنه يضرب الأمثلة في وصف الطبيعة (ولاسيما وصفه للنهر الذي يجري في السهل) وهذا يلائم الشعر الملحمي أكثر مما يلائم الدراما.

ج ـ تأثير الجزئيات في الكل تأثير سيء:

(من البيت الرابع والعشرين إلى البيت السابع والثلاثين)(١٧)

يتحدث هوراس في هذا المقطع عن الأخطاء التي يقع فيها الشعراء فنجد في شعرهم الغموض محل الإيجاز والضعف محل الرقة والانتفاج محل العظمة. إنهم يشبهون في عملهم هذا ذلك الرسام الذي يريد إكساب موضوعه تنويعا أكبر فيرسم الدلفين يسرح في الغابة والوعل البري يسبح على أمواج البحر. من هنا تتضح ضرورة أن يختار الشاعر موضوعا يكافىء طاقته.

إذا قررت الكتابة اختر لنفسك مهمة تستطيع أداءها

قدر أولا في عقلك ما الذي يستطيع كتفاك حمله

وما الذي لا يستطيعان النهوض به.

فمن يختر موضوعا يكافىء قدرته

يمتلك الكلام الجميل والترتيب الواضح

(الأبيات ٣٨ ـ ٤١)(١٨)

٢ ـ الترتيب:

(من البيت الثاني والأربعين إلى البيت الرابع والأربعين)

يبين هوراس في هذه الأبيات «ميزة» الترتيب و«جماله» وهو يعني بالترتيب أن يعرف الشاعر أين يضع هذا الجزء من الكلام وأين يضع ذاك الجزء منه.

كما أنه يؤكد أن الشاعر يجب أن يمتلك قدرة فائقة على التمييز.

إن هذا الكلام على «الترتيب» يذكرنا، من دون شك، بنظرية البلاغيين عن ترتيب الكلام. ولكن هوراس يعرض نظرته إلى الترتيب وأهميته بايجاز شديد جدا.

٣ ـ التعبير الكلامي

(من البيت الخامس والأربعين إلى البيت التاسع والسبعين بعد المئة)(١٩)

أ ـ اختيار الكلمات:

(من البيت الخامس والأربعين إلى البيت التاسع والسبعين)

يترك هوراس الشاعر حرية كبيرة في استخدام الكلمات الجديدة، ولا يبخل في ضرب الأمثلة لإظهار صواب رأيه. «الكلمات في اللغة تتبدل كأوراق الشجر»

(الأبيات ٦٠ ــ ٦٢)، «كالبحر العاصف الذي يتحول إلى ميناء ساكن، أو كالنهر الذي يغير مجراه» (الأبيات ٦٣ ـ ٦٩)
«إن الكلمات «المحترمة» الآن ستنسى
إذا شاءت العادة ذلك
تلك العادة التي تفرض المعيار والذوق وقانون الكلام»
(البيتان ٧١ ـ ٧٢)

ب ـ اختيار الوزن:

(من البيت التاسع والسبعين إلى البيت الثاني والثمانين)(٢٠)

لقد علمنا «هوميروس» أن نختار لوصف الحروب والملوك والقادة وزن (الغيغزامتر). أما وزن (الديستيك) الحزين فمخصص للتعبير عن شكاوى القلب، في حين أن وزن (الأيامب) الذي ابتكره ارخيلوكوس يدخل في نظم التراجيديا والكوميديا نظرا لمرونته وحيويته(٢١).

ج ـ الأداء الصوتي المختلف للشخصيات في التراجيديا:

(من البيت الثالث والثمانين إلى البيت الثامن عشر بعد المئة)

بعد أن يتحدث هوراس عن تنوع المحتوى الشعري (الأبيات ٨٣ ــ ٨٥) يطالب بأن يكون لكل جنس شعري نمطه وأسلوبه (الأبيات ٨٦ ــ ٨٨): يجب أن يختلف الأداء الصوتي في التراجيديا عنه في الكوميديا (الأبيات ٨٩ ـ ٩٨) فالحديث عن مأدبة ثايستيس لا يجوز أن يروى بالكلام العادي البسيط. غير أن هذا لا يمنع إدخال الأسلوب الرفيع في الكوميديا والشكوى الحزينة في التراجيديا وذلك تبعا للظروف. الأداء الصوتي في الدراما يجب أن يتناسب ومزاج البطل (الأبيات ٩٩ ـ ١١٣) «أنت نفسك يجب أن تحس بعضة الألم حتى يتعاطف معك الناس» (البيت ١٠٢). يجب أن يلقى ما هو مضحك تعبيرا مضحكا، وما هو حزين تعبيرا حزينا. على الأداء الصوتي في الدراما أن يتلاءم والوضع العام للشخصية في المرحلة التي تصورها المسرحية من حياتها (الأبيات ١١٤ ــ ١١٨)، فثمة فارق بين أن يكون المتكلم إلها أو نصف إله أو رجلا عاديا، امرأة فاضلة أو مرضعة، آشوريا أو رجلا من كالخيدا، طباخا أو نادلا... الخ(٢٢).

د ـ العلاقة بين «اختيار الموضوع» وتحديد الأداء الصوتي الملائم للشخصية في الدراما

(من البيت التاسع عشر إلى البيت الخامس والثلاثين بعد المئة)(٢٣)

المقصود هنا هو ارتباط الأداء الصوتي بطريقة اختيار الموضوع في الشعر الدرامي. يقول هوراس: «اتبع الحكاية أيها الشاعر، وكن منسجما إذا اختلقت أنت الحكاية (البيت ١١٩). إذا أخذ الشاعر موضوعا أسطوريا فيجب أن يكون آخيل سريع الانفعال، عنيدا، لا يعرف التعب، أما ميديا فيجب أن تكون شديدة الأنفة وحادة المزاج، في حين يجب أن تكون إيو سريعة البكاء ومثيرة للشفقة.. وهكذا... (الأبيات ١٢٠ ـ ١٢٤). لكن على الشاعر إذا اختلق موضوعا جديدا يقدمه على خشبة المسرح، «أن يكون موضوعه منضبطا انضباطا صارما، منسجما من أول بيت شعري إلى آخر بيت» (البيتان ١٢٧ ــ ١٢٨). إن العالم يمكن أن يصبح خاصا بالشاعر إذا لم يقلده تقليدا أعمى، ولكن عليه ألا يتجاوز الحدود الأساسية. يتضح من ذلك

أن هوراس ينصح الشاعر باتباع الموضوعات الميثولوجية المعروفة، بل هو يقول صراحة إن الشاعر يكون أدنى إلى الصواب لو شطر قصة طروادة إلى فصول، مما لو أنتج «قصة غير معروفة لا عهد للناس بها»(٢٤).

هـ - دور البداية في الدراما

(من البيت السادس والثلاثين إلى البيت الثاني والخمسين بعد المئة)

يؤكد هوراس أن على الشاعر أن يسارع إلى تنفيذ ما يعد به في بداية الدراما. فالشاعر الحق «يتعجل العقدة ويسرع بسامعه إلى قلب القصة كما لو كان يعرفها من قبل»(٢٥).

وهو لا يحاول التلكؤ والإطالة وتنميق ما لا يفيد فيه التنميق. إنه لا يبدأ قصة حرب طروادة بالحديث عن بيضتي ليدا التوأمين (البيضتان اللتان كان في الأولى منهما بحسب الإسطورة، هيلين وكليتمنيسترا، وفي الثانية كاستور وبولوكس)، بل يمضي سريعا نحو الفعل من دون التوقف عند ما هو معروف للجميع، مظهرا براعة بين بداية الدراما ووسطها ونهايتها.

و - جولة خاصة في مسألة الأعمار:

(من البيت الثالث والخمسين إلى البيت الثامن والسبعين بعد المئة)

يحمل هذا المقطع، من دون شك، سمة الملحوظة العارضة لأن الانتقال مباشرة من البيت الثاني والخمسين إلى البيت التاسع والسبعين بعد المئة في قصيدة هوراس يبدو منطبقا ولا يخلق أي انطباع بالتفكك أو الانقطاع، وفيه يطالب هوراس بأن يصور الأطفال لاهين متقلبي المزاج، والفتيان محبين للصيد والحرب وميالين إلى الوقوع في الخطأ، أما الرجال فيدعو إلى تصويرهم باحثين عن الثروة والمجد، في حين أن الشيوخ يجب أن يكونوا حريصين شديدي التذمر... وهكذا. يقول هوراس: «وهكذا يتأتى لك ألا تعطي دور شيخ هرم إلى شاب، أو دور رجل ناضج إلى فتى» (البيتان ١٧٨ ـ ١٧٩)(٢٦).

إن هذا المقطع الذي يتحدث فيه هوراس عن مسألة الأعمار يتعارض، في رأينا وبنية الخطاب في رسالته «فن الشعر» ولا يتلاءم مع موضوعها الأساسي «التعبير الكلامي».

٤ ـــ جزء خاص بالشروط المسرحية للدراما:

(من البيت التاسع والسبعين بعد المئة إلى البيت الرابع والسبعين بعد المئتين)

أ ـــ «العرض بالحكي»، أي كلام الراوي:

(الأبيات ١٧٩ ـ ١٨٨)

إذ لا يجب أن نظهر كل شيء على خشبة المسرح، فثمة أشياء كثيرة لابد من التعريف بها عن طريق الرواية، فلا يجوز أن تريق ميديا دم الأطفال على الخشبة، كذلك لا يجوز أن يطهي آتريوس اللحم الآدمي أمام المشاهدين، أو تستحيل بروكنيا أمامهم إلى طائر وكادموس إلى أفعى(٢٧).

ب - فصول المسرحية:

(البيتان ١٨٩ ـ ١٩٠)

يطالب هوراس الشاعر أن يجعل المسرحية في خمسة فصول، وكان هذا قد

أصبح في زمن كاتب الرسالة تقليدا راسخا في التأليف المسرحي يعود في أصوله إلى عصر ازدهار مدرسة الاسكندرية في الأدب الإغريقي.

ج ـ الشخصيات:

(البيتان ١٩١ ـ ١٩٢)

يشير هوراس إلى أن ظهور الآلهة يجب أن يكون في نهاية المسرحية حصرا. ويحرم وجود أكثر من ثلاثة ممثلين دفعة واحدة على خشبة المسرح(٢٨).

د ـ الجوقة:

(الأبيات ١٩٣ ـ ٢٠١)

تتضمن هذه الفقرة قاعدتين أيضا، تقضي الأولى بأن تمثل الجوقة شخصية «رجالية» وأن تكون شخصية فاعلة. وتقضي الثانية بأن تقف الجوقة إلى جانب الطيبين والمساكين وأن تسهم في كبح جماح العواطف الهائجة(٢٩).

هـ ـ الموسيقا:

(الأبيات ٢٠٢ ـ ٢١٩)

يتحدث هوراس عن الموسيقا من خلال علاقتها بالجوقة. وهو يتناول هذا الموضوع من زاوية تاريخية فيشير إلى أن ما كان في البداية هو الناي المتواضع القليل الثقوب الذي كان يردد اللحن بصوت خافت وراء الجوقة. غير أن الأمر تغير بعد أن أثرى الناس فتطورت الموسيقا في المسرح تطورا كبيرا وراح العزف على الناي يترافق مع الحركات والإشارات الماجنة والرقص والعزف على القيثارة، بل أن الموسيقيين أنفسهم صاروا يظهرون على المسرح بلباس أنيق طويل الأذيال(٣٠).

و ـ الدراما الهجائية:

(الأبيات ٢٢٠ ـ ٢٥٠)

يرى هوراس أن ثمة تشويها أصاب فن التمثيل الهجائي، فهو يعتقد أن هذا الفن أدخل إلى التراجيديا بقصد تسلية جمهور المسرح الجاهل (على الرغم من أن التمثيل الهجائي وجد في الواقع قبل التراجيديا). لقد أدخلت المشاهد الهجائية إلى التراجيديا على كل حال. ولذا لابد من تجنب تقديم هذه المشاهد في حضرة الآلهة كي لا ينقلب تجسيد الموضوعات الجادة إلى تجسيد مضحك. وعلى الممثلين الهجائيين أن يتجنبوا استخدام لغة التراجيديا الرفيعة المستوى، وأن يمتنعوا في الوقت نفسه عن استخدام لغة الكوميديا البسيطة. إن اللغة التي تلائمهم أكثر من غيرها هي لغة الكلام العادي.

إن هذا المقطع الذي يخصصه هوراس للحديث عن المشاهد الهجائية يرتبط ارتباطا واضحا بحديثه عن الجوقة لأنه يتكلم على هذه المشاهد من زاوية نظر أدوار الجوقة حصرا. ولو كان الأمر غير ذلك لجاءت أفكاره المتعلقة بلغة الهجائيين مخالفة لبنية «الرسالة» كلها(٣١).

ز ـ الوزن الشعري:

(الأبيات ٢٥١ ـ ٢٧٤)

يخصص كاتب «الرسالة» هذه الأبيات للحديث عن الوزن الشعري المستخدم في التراجيديا فيقرر، بحسب التقاليد السائدة، أن الوزن الشعري الوحيد الصالح لهذا الغرض هو «الأيامب» الثلاثي السكنات، وينتقد الأشعار المضطربة الوزن، فالبيت الشعري يجب

أن يكون موزونا بدقة مطلقة ولا مجال هنا لأي تعسف أو تحلل من شروط الوزن. بعد ذلك يتحدث هوراس عن ضرورة دراسة «النماذج الإغريقية» ليلا ونهارا ومراعاة الفرق بين سرعة البديهة والفظاظة في التعبير، والفرق بين الشعر الجيد والشعر الرديء. إن كلام هوراس على «النماذج الإغريقية» يبدو لنا ذا أهمية شاملة لأنه يأتي في خاتمة الحديث عن «التعبير الكلامي» و«الشروط المسرحية للدراما». ولعل هذه الأهمية هي السبب الذي جعل دارسي الأدب القديم يكررون بلا نهاية عبارة هوراس التي تقول:

«انكبوا على دراسة النماذج الإغريقية ليلا
وانكبوا على دراستها نهارا»(٣٢)
(البيتان ٢٦٧ ـ ٢٦٩)

٥ ـ تاريخ الدراما عند الإغريق والرومان:

(من البيت الخامس والسبعين إلى البيت الثامن والثمانين بعد المئة)

يتحدث هوراس في هذا الجزء عن فيسبيس مبتكر التراجيديا الذي كان ينتقل مع ممثليه ومسرحه الجوال على عربة، وعن ايسخيلوس الذي أدخل على المسرح الأسلوب الصارم والأقنعة والمئزر الفضفاض. ثم يتحدث عن الكوميديا الإغريقية التي أسفت وانحدرت بسرعة، وعن الدراما الرومانية فلا يذكر منها إلا تلك الألوان التي كانت تقليدا مباشرا للنماذج اليونانية.

ـ الشاعر ولاسيما الشاعر المسرحي:

تشكل الأبيات (٢٨٩ ـــ ٢٠٨) جسرا يتنقل عليه هوراس من الحديث عن الشعر التراجيدي إلى الحديث عن الشاعر، فيعود فيها إلى معالجة موضوع النماذج الإغريقية مؤكدا أن تقليد الرومان لليونانيين ما كان لينتج قصائد أسوأ من النماذج اليونانية لو أن الشعراء الرومان كانوا أكثر جدية وعناية بما يكتبونه، ولم يتعثروا في مهمة الصقل والتثقيف.

وهو يسخر من أولئك الذين يعتمدون على قول ديموقريط:

النبوغ الفطري أعظم شأنا من التعلم
وساحة هيليكون مغلقة في وجه الشعراء ذوي العقول السليمة(٣٣)
(البيتان ٢٨٥ ـ ٢٩٦)

فيقومون بإطلاق لحاهم ويعتزلون الناس ولا يغتسلون. ويسمي هوراس هؤلاء بالـ«حمقى» الذين «لا تشفي رؤوسهم المجذوبة أعشاب انتيكرا» (٣٤)، بعد ذلك صاحب فن الشعر «إن الشعر يحتاج بالضرورة إلى المهارة الواعية إلى جانب الإلهام» ثم يستعرض فيما تبقى من «الرسالة» آراءه في الشاعر وفق النقاط الرئيسية التالية:

١ ـ إعداد الشاعر:

(من البيت التاسع بعد الثلاثمئة إلى البيت الثاني والثلاثين بعد الثلاثمئة)

يؤكد هوراس في هذا الجزء من قصيدته ضرورة أن يمتلك الشاعر ثقافة فلسفية شاملة:

«الحكمة هي منبع الأشعار الحقيقية وبدايتها!
إن كتب الفلسفة تشرح لك كل موضوع
وحين يصبح الموضوع واضحا تحضرك الكلمات من دون عناء»(٣٥).

وأكثر أقسام الفلسفة أهمية بالنسبة إلى الشاعر المسرحي هو ذلك القسم المتعلق

بالواجبات لأن «من عرف ما ينبغي عليه لوطنه وأصدقائه، وأدرك مبلغ ما يجب أن يحمل للأب وللأخ وللضيف من الحب، وألم بواجب عضو السناتو وواجب القاضي، ووعى مهمة الضابط أرسل إلى الحرب، ليدري حتما كيف يسند إلى الشخصية الدور الذي يلائمها»(٣٦) (الأبيات ٣١٢ ـ ٣١٦).

أضف إلى ذلك أن على الشاعر أن يتأمل الحياة العملية من أجل أن يتمكن من تصويرها تصويرا صادقا (البيتان ٣١٧ ـ ٣١٨)، وعليه أيضا، حين يستخدم هاتين الوسيلتين (المقصود هنا الثقافة الفلسفية والمعرفة العملية ـ المؤلف) أن يصور الطباع تصويرا صحيحا ويتجنب السعي وراء المؤثرات المبتذلة (الأبيات ٣١٩ ـ ٣٢٢).

أما مثل هوراس الأعلى في الشعر فهو في هذا الجزء، كما في الأجزاء الأخرى من القصيدة، الشعر اليوناني لأن الشعراء اليونانيين، بحسب رأيه، سعوا إلى عظمة المجد وكانوا بعيدين عن النفعية الرومانية التي يضرب عليها مثلا ذلك التلميذ النابه في دروس الحساب ابن ألبينوس الذي يمكن أن ينتظر منه نجاحا في إدارة أملاكه ولكننا لا نستطيع أبدا أن نأمل منه إنتاج قصائد تستحق أن تطلى بالزيت وأن تحفظ في أحقاق من السرو الصقيل(٣٧).

٢ ـ الصفات التي يجب أن يتحلى بها الشاعر:

(من البيت الثالث والثلاثين بعد الثلاثمئة إلى البيت التسعين بعد الثلاثمئة)

أ ـ المتعة والفائدة:

(الأبيات ٣٣٣ ـ ٣٤٦)

يطرح هوراس في هذا المقطع من القصيدة مطلبه الشهير وهو أن يسعى الشاعر إما إلى تعليم الناس أو إلى إمتاعهم مازجا المتع بالمفيد، معبرا عن نصائحه بإيجاز ومقدما ابتكاراته بواقعية. وقد تضمنت الأبيات (٣٣٣ ــ ٣٤٠) فكرا وعبارات لا نكاد نجد مقالة في النقد الأدبي العالمي تخلو من بعضها أو بعض أصدائها. يقول هوراس:

«قد يسعى الشاعر إلى تقديم المتعة أو الفائدة
أو قد يحلم بتحقيق الاثنتين معا
قل بإيجاز ما تريد قوله، فالقول الوجيز
تتلقفه الروح بسهولة أكبر وتتمسك به الذاكره
الناس لا يريدون الاحتفاظ بالتفاصيل الزائدة
ولا يرضيهم الاختلاق، فليكن ما تختلقه مشابها للحقيقة
فلا تحاول إقناعنا بتصورات سخيفة
ولا تخرجن الأطفال أحياء من بطون حيوانات «اللام» الشرهة»
(الأبيات ٣٣٣ ـ ٣٤٠)

إن الشاعر الذي يجمع المتعة والفائدة في شعره هو وحده، بحسب رأي هوراس، القادر على إرضاء أذواق الناس المتناقضة. «إن كل الأصوات تؤيد من يجمع المتعة والفائدة معا» (البيت ٣٤٣).

ب ـ يجب أن يعمل الشاعر على تحسين شعره:

(الأبيات ٣٤٧ ـ ٣٦٠)

إن وجود بعض العيوب الطفيفة في الدراما الجميلة قد يكون مقبولا. ولكن، إذا كان الناسخ يرتكب الخطأ نفسه في كل

مـرة، وإذا كان الموسيقـي يقع في النشــاز نفســه دائما فــإن ذلـــك لا يحتمــل أبــدا. صحيح إن هوميروس نفسه يغفـل أحيانا ولكن هــذا يمكن أن يكون مقبـولا أكثر في القصيدة الطويلة منه في الدراما الحية.

ج ـ الشعر كالرسم:

(الأبيات ٣٦١ ـ ٣٦٥)

«شأن القصيدة كشــأن اللوحة»(٣٨). ثمة لوحة تعجبك عــن قرب وأخرى ـ عن بعد وقد تعجبك لــوحة في الظل وأخرى في النور. كذلك هي الحال في الشعر، فالشعر متنوع تنوعا لا حدود له على الرغم من كل الصرامة التي تتسم بها قواعده.

د. يجب ألا يكون الشاعر عاديا:

(الأبيات ٣٦٦ ـ ٣٧٨)

ثمــة أمــور يصح أن يكــون المرء فيهــا عاديا متوسط الذكاء والفصاحة، فالفقيه الذي يستشار في القانون أو المحامي الذي يدافــع عن القضايــا في المرتبة الثــانية بين الفقهاء أو المحامين، له قيمته، وإن لم تكن له قوة بيان ميســالا أو إلمام كاسكيليوس بالقانون «ولكن الشاعر الذي يكتب أبياتا عاديــة غير متميزة لن يلقــى تقديــرا عند النــاس أو الآلهة أو دكاكين بيــع الكتــب» (البيتــان ٣٧٢ ــ ٣٧٣)(٣٩). إن هـــذا الأمير غير مقبـول لأنه يشبــه النشــاز في الموسيقا أو الشـهد الممزوج بــالزيت يقدم في مأدبة فاخرة.

٥ ـ الشاعر يحتاج إلى المعرفة:

(الأبيات ٣٧٩ ـ ٣٩٠)

إذا كــان المرء جاهــلا بفنون القتــال أو بقوانين اللعب بالكرة فخليـق به ألا يدخل المعركة أو اللعبة لأن المنشأ النبيل والمال لا يحلان محل المعــرفــة (الأبيــات ٣٧٩ ـ ٣٨٤). إن الشاعر يحتــاج إلى الموهبة ـ «لا تكتــب شيئــا إلا أن تشــاء منيرفــا»(٤٠)، فهـذه هي نصيحتـي الأولى لك. (البيتــان ٣٨٥ ـ ٣٨٦)، وعليه أن يصغي إلى صوت النــاقـد فــ«إذا اتفــق أن نظمـت شيئــا، فــاعــرضــه على مســامــع مــايكيــوس ومسامعنا»(٤١) (الأبيــات ٣٨٦ ـ ٣٨٨) وعليه أن يكــون دقيقا في عملـه وأن يكون متأنيا يحتفظ بما يكتبه اليوم «حتى تسعة أعوام» ففــي «الكتاب غير المنشــور يمكنك أن تشطــب كــل شيء أمــا إذا نشرتــه فلــن تستطيع تصحيح كلمــة واحدة» (الأبيات ٣٨٨ ـ ٣٩٠).

٣ ـ مكانة الشاعر السامية:

(مــن البيــت الحادي والتسعين بعــد الثلاثمئة إلى البيت السابع بعد الأربعمئة)

يضرب هوراس في هذا المقطــع أمثلة عــديدة على النتــائج التــي حققها الفــن الأصيل، فيشير إلى أن أورفيوس(٤٢) علّم المتوحشـين الإقلاع عن القتل وأكل اللحم الآدمــي وزيّن الأســود والنمور، وأن أمفيــون(٤٣) حــرّك الحجــارة بصوت قيثارتــه، وأن الشعراء أدركوا سمــة الألــوهــة لإتقانهم فــن الكتــابــة والحكمـــة والتنبـؤ، وأن هـــوميروس وتيرتيايوس(٤٤) جعلا قلوب المقاتلين تتشــوق لخوض المعــارك. وكــل ذلــك يـؤكـد أنــه «ما مــن شيء يـدعـوك إلى الخجل مــن ربة الشعر (مــوزا) الماهرة في العزف على القيثارة ومــن أبولو ذي الصوت الرخيم»(٤٥) (البيتان ٤٠٦ ـ ٤٠٧).

٤ ـ مقومات كتابة الشعر:

(من البيت الثامن بعد الأربعمئة إلى البيت الثاني والخمسين بعد الأربعمئة)

يقدم الشاعر في هذا الجزء من قصيدته تفصيلات لما سبق ذكره في هذا المجال فهو:

أ ـ يكرر، قبل كل شيء، المقولة الشهيرة عن الجمع بين «الموهبة» و«الطبع» و«المعرفة» فيقول: هل الذي يمنح الأشعار الجمال، الموهبة أم العلم؟

سؤال خالد! ولكني لا أعتقد أن الجهد من دون موهبة

أو الموهبة من دون مدرسة جيدة، يمكن أن يثمرا

إنهما معا دائما وفي كل شيء

(الأبيات ٤٠٨ ـ ٤١١).

ولابد من عمل الكثير والامتناع عن الكثير للفوز في المباريات سواء أكانت أدبية أم رياضية أم موسيقية. إن الجاهل لا يستطيع تحقيق أي فوز(٤٦).

ب ـ ثم يؤكد الأهمية الكبيرة التي يتسم بها النقد المتحرر من النفاق والمجاملة (الأبيات ٤١٩ ـ ٤٥٢) وينصح الشاعر بعدم إنفاق الأموال على قرائه أو المستمعين إليه فيقول: «إذا كنت قد جدت أو انتويت أن تجود على أحد بهدية فلا تطلعه على شعر من إنشائك وهو في نشوة الفرح بها»(٤٧). لأن المستمع في هذه الحالة سيبالغ في إبداء إعجابه كما تبالغ الندابات المأجورات في عويلهن في المآتم ويبدين من الحزن على الميت، أكثر مما يحس به أهله. أما الناقد الصادق والصارم فسيطلب منك دائما أن تعدل هذا الجزء أو تصحح ذاك أو سيطالبك بإعدام العمل كله. هذا الناقد هو الذي يجب أن تستمع إليه.

٥ ـ نتائج نظرة الشاعر الخاطئة إلى الشعر:

(من البيت الثالث والخمسين بعد الأربعمئة إلى البيت السادس والسبعين بعد الأربعمئة)

يقدم هوراس في ختام «رسالته» صورة ساخرة للشاعر المتهور المنفلت الذي لا يعترف بغير ما يوحي إليه به هوسه. إنه كالطائر المفترس ينقض على فريسته ناظرا إليها بعينين مخيفتين. وهو كالمجذوب يتجنبه العقلاء ويفرون منه وأنه مصاب بالجذام يسير على غير هدى. وقد يقع في بئر كما فعل امبازوقليس الذي ادعى أنه من الخالدين فرمى بنفسه يوما في نيران «إتنا» ليقنع الناس بادعائه. في مثل هذه الحالة لا يجدر بنا أن نخف لنجدته. «يجب ألا نحرم هذا الشاعر حقه في الموت. ألا يتساوى القتل وإنقاذ المرء رغما عن إرادته؟!» (البيتان ٤٦٦ ـ ٤٦٧). إن الإنسان البسيط والإنسان العالم سيتجنبان مثل هذا الشاعر الذي إذا أمسك بالمرء أماته قراءة، فهو كالعلقة التي إذا التصقت بالجلد لا تتركه «قبل أن تمتلىء بالدم» (البيت ٤٧٦).

خاتمة

لم تكن قصيدة هوراس «فن الشعر» ظاهرة جديدة كل الجدة في نوعها أو في الأدب الروماني عامة، فمثل موضوعاتها طرق كثيرا وعلى نطاق واسع. ولكن هوراس ركز في «رسالته» إلى آل بيزون الأفكار النقدية في العصر

الروماني ـ الهيلينيستي كله. فالقراءة المتأنية لهذه الرسالة تذكرنا بكثير من الأعمال الأدبية والنقدية والفلسفية اليونانية والرومانية التي يمكن أن تكون مصادر هذا العمل الأدبي المثير للجدل، وتغري القارىء بإجراء مقارنات عديدة ومتشعبة لا تفضي، في معظم الأحيان، إلى نتائج حاسمة في مسألة المصادر التي اعتمدها الشاعر. غير أن هذه المقارنات كلها تشهد على ثقافة هوراس الواسعة وعلى انتمائه إلى العصر الروماني ـ الهيلينيستي من حيث نظرته إلى الفن وموقفه منه. وهذا أمر لا يمس بحال من الأحوال استقلال هوراس وفرادة أسلوبه في التفكير والكتابة، أسلوبه الذي يتصف باللين والحدة في الوقت نفسه، والذي يحق لنا تماما أن نسميه (الأسلوب الهوراسي).

إن أسلوب هوراس في «رسالته» ينتمي إلى الأسلوب الجمالي الروماني ـ الهيلينيستي الذي جمع دائما، وبشكل مدهش، كل ما هو زاه مزركش، وإن كان متناقضا في بعض الأحيان، وصاغ من أجزائه موقفا بادي الوحدة والتماسك من الفن والحياة.

ولعل أول ما يغري بالمقارنة نظرية الشعر عند كل من هوراس وأرسطو. وهذه مسألة يمكن في رأينا صوغها بوضوح وبساطة. فمما لاشك فيه أن هوراس تأثر بآراء أرسطو ولكنه يختلف عنه. إنه يختلف عنه بالطابع التعليمي لرسالته أولا، ويختلف عنه، ثانيا، بالذاتية التي اتسمت بها هذه الرسالة. يقدم أرسطو في كتابه «فن الشعر» صورة موضوعية للأجناس الشعرية دون الدخول في أية مسألة من مسائل عملية الإبداع الذاتية. إنه، كما نعرفه، يمثل نظرية الشعر الإغريقية المتسمة بالموضوعية المنطقية. وهو لذلك يهتم بالصيغ الشعرية بحد ذاتها. أما هوراس فيحاول الغوص إلى قلب العملية الإبداعية. إنه يهتم بحالة الوعي الفني إلى جانب اهتمامه بالصيغ المجردة.

وهو لا يقوم، في ذلك، بدور الباحث النفسي، بل بدور الواعظ الذي يقدم النصح والإرشاد. ومن السهل جدا على قارىء «رسالته» أن يكتشف ميله إلى توجيه الذات المبدعة وإرشادها. ففي حين لا نجد عند أرسطو سوى تلميحات إلى ما يجب أن يتبعه كاتب التراجيديا، نرى هوراس يخصص لهذا الأمر مئات الأسطر الشعرية.

وثمة مسألة ثانية تستحق المناقشة هي مسألة نظرة هوراس الجمالية الرومانية ـ الهيلينيستية. إن الدراسات النقدية كثيرا ما تطابق بين نظرية هوراس في فن الشعر وبين الكلاسيكية الأوروبية، ولذا لابد لنا من تحديد السمات التي تتصف بها نظرية هوراس وفهم الأسباب التي جعلت من هذه النظرية الأساس الذي استندت إليه الكلاسيكية في العصور الحديثة.

يدعو هوراس الشعر أن يتصف، من حيث الشكل، بالوضوح والوحدة والبساطة والانسجام، وهو يرى أن الرهافة والوحدة هما الأساس الذي ينبني عليه شكل العمل الفني ويسخر سخرية مرة من الفوضى في الأسلوب ويطالب الشاعر أن يضع كل جزء من القصيدة في مكانه من خلال ترتيب صارم، ويلح في دعوته إلى طرق الموضوع مباشرة وعدم الإفراط في

التفاصيل... الخ.

أما من حيث المحتوى فالشعر، بحسب هوراس، يقوم على الأفكار السليمة والتصوير الصادق لطبائع الناس. لقد كان هوراس من أنصار المحافظة على التقاليد من دون أن يعني ذلك بالضرورة مناصرته للقديم أو الحديث، فهو لم يكن يتصف بالتزمت أو الانفتاح ولكنه كان من دعاة التمسك بالدقة وصحة التصوير ومن أنصار التطور الطبيعي للحياة في الوقت نفسه.

إن كل هذه السمات التي اتصفت بها نظرية الشعر عند هوراس: الدعوة إلى وحدة العمل الفني وبساطته وتماسكه وإلى صدق المبدع تجاه ذاته وموضوعه وإلى الاحتشام والابتعاد عن التفاصيل الزائدة وعن التطرف، أمور تخص العمل الشعري. لكن هوراس، كما رأينا في رسالته، يهتم اهتماما كبيرا بالشاعر، وهذا أمر يزيد من تميز نظريته الشعرية.

إنه يطالب الشاعر بالاعتناء الشديد بعمله وتنقيح أشعاره «عشر مرات» قبل نشرها، ويؤكد أن قيام الشاعر بتدمير أشعاره خير له من نشرها دون تنقيح. وهو يسخر كثيرا من الشاعر «المنفلت»، فكل شاعر مرتبط، بحسب رأيه، بموضوعه وبمحتوى أشعاره، وبقواعد نظم الشعر، فالدربة والتعلم لا يقلان أهمية عن الموهبة في تكوينه وعلى الشاعر أن يقدم نصائحه بإيجاز ويتجنب التعابير المضجرة ويسعى إلى جعل عباراته مقبولة وسهلة الفهم وعندئذ، فقط يستطيع أن يعلم الناس ويمتعهم.

إن من يتأمل هذه الوصفات التي يقدمها هوراس للشعر والشاعر لن يجد صعوبة في اكتشاف توجهها العام لجعل كل شيء فيها بسيطا ومرتبا ومكتملا ومعقولا. وهكذا يجد ذلك المتأمل نفسه أمام السمات الأساسية للنظرية الشعرية الكلاسيكية القديمة البعيدة عن التخطيط والتعقيد اللذين قامت عليهما مبادىء «الكلاسيكية» الأوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر.

لقد قامت الكلاسيكية الأوروبية على مبادىء الديكارتية التي لم تر في الوجود إلا ما يمكن استنتاجه والبرهان عليه. ومن زاوية النظر هذه يصبح الواقع فرضية تقوم المفاهيم المجردة بخلقه ضمن شروط عقلية معينة. وقد جعلت هذه النظرة الأسلوب الفني في ذلك العصر نتاج التخطيط والتفكير العقلي المجرد. وهكذا تمت المطابقة بين الواقعية والطبيعية وبين التخطيطية والإخضاع للقواعد الشكلية. إن العصر الكلاسيكي هو عصر الشعور المستعارة والبودرة والحدائق المشذبة والدولة البيروقراطية. وهوراس لا يمكن ان يكون المصدر الذي استقى منه ذلك العصر مبادئه الفنية. صحيح أننا نجد في كتاب بوالو (الفن) كثيرا من مواضع التوازي مع رسالة هوراس بما في ذلك الدعوة الى العقلانية والتعليمية والحض على عدم التكلف. ولكن هوراس لا ينطلق في نصائحه من الديكارتية والعقلانية الميتافيزيقية. وإنما من الميثولوجيا الإغريقية الدسمة على الرغم من أنه يخضع هذه الميثولوجيا للنظرة العملية للعصر الهيلينيستي.

إن كلاسيكية بوالو مبنية على العقلانية والفلسفة المقيدة بالقواعد والمحاكمات المنطقية والتخطيط

الميتافيزيقي لأشكال الوعي الذاتي. أما الكلاسيكية القديمة القائمة على الميثولوجيا الإغريقية فمبنية على أساس التشكيل الطبيعي والاكتمال الحر للموضوع لا على أساس القوننة الرتيبة لـ«قوانين الطبيعة» المجردة.

والكلاسيكية الإغريقية مجسمة سواء أكان ما تقوم عليه «المثل الأفلاطونية» أم «الصيغ الأرسطية» وقد ورث هوراس عنها هذه السمة، فتميز بذلك تميزا واضحا من الكلاسيكية الأوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر. ولكن نظرية هوراس الشعرية ليست، مع ذلك، كلاسيكية إغريقية. إنها تختلف اختلافا واضحا عن كلاسيكية أرسطو الذي بدا في كتابه «فن الشعر» وكأنه يدرس الجوانب الظاهرة من العمل الفني. أما هوراس فقد حاول في «رسالته» أن يتلمس هذه الجوانب من الداخل، إذا صح التعبير. إن هوراس يتلمس الجوانب الداخلية الذاتية للأعمال الفنية، أي ما وضعه الشاعر فيها من وعيه. وهكذا ينتقل مركز الاهتمام عنده من تأمل الجوانب المرئية في الموضوع إلى تأمل جوانبه الداخلية المدركة فتبدو سمة «التجسيم» التي ورثتها نظريته الشعرية عن الكلاسيكية الإغريقية شاحبة وأقل بروزا من سعيه إلى تلمّس معطيات العمل الفني واستيعاب كنهها من الداخل. إن هوراس يريد في نظريته الشعرية أن يكتشف الترتيب والتقسيم الواضح للموضوع واكتمال بنائه في وعي الفنان وفي محتوى العمل الفني نفسه. غير أن ذلك ليس دعوة إلى الذاتية الصرفة، فالذاتية الحقيقية تستلزم الانسلاخ الموجع عن الوجود والبحث المحموم عن تحقيق الذات في ذلك الانسلاخ. وهوراس لا يطرح شيئا من ذلك. إنه يتلمس الفنون الأدبية بهدوء ومن دون انفعال وبحيادية إغريقية صافية.

يجدر بنا، بعد كل ما تقدم، أن نعد هوراس ممثلا للكلاسيكية الرومانية ـ الهيلينيستية ـ المختلفة عن الكلاسيكية الإغريقية المرتبطة بها، في الوقت نفسه، بأواصر قربى تتجلى في جوانب كثيرة أهمها التأمل المحايد لمعطيات الفن.

صحيح أن هوراس يقدم في قصيدته «فن الشعر» أفكارا ونصائح تبدو عادية من وجهة نظر عصرنا، ولكنها لم تكن كذلك في عصره ولا في العصور التالية لعصره.

وصحيح أيضا أن بعض ملامح العجز الذاتي تظهر في هذه القصيدة، كما يظهر فيها أحيانا عدم التعمق والسطحية في معالجة بعض جوانب الوعي الفني، ولكن قصيدة هوراس رشيقة ومتنوعة مثل هوراس نفسه. وبغض النظر عما يمكن أن يقال عن محدودية محتواها فإنها، من الناحية الفنية، تبعث في قارئها، حتى في يومنا هذا، متعة وإحساسا بالرشاقة.

إن شعر هوراس عموما، بما في ذلك «رسالته» إلى آل بيزون، يجسد الرشاقة الكلاسيكية حيث يحمل الحد الأدنى من الكلام الحد الأقصى من التعبير. وهو ما يجعل الناس ذوي الذوق الفني الرفيع يستمتعون بقراءة هوراس على الرغم من إدراكهم أن الكلاسيكية الرومانية قد أصبحت اليوم من ذكريات الماضي.

الهوامش

١ ـ يمكن أن يجد الدارس عرضا نقديا وافيا لآراء الباحثين في رسالة هوراس وبنيتها في مقالة م. ل. غاسباروف «بنية» فن الشعر «لهوراس» المنشورة باللغة الروسية في كتاب «مقالات في تاريخ النقد الأدبي عند الرومان» موسكو ــ ١٩٦٣. الصفحات: ٩٧ ــ ١٥١ (ولا سيما الصفحات ١١٧ ـ ١٢٨ من الكتاب المذكور).

٢ ــ م. ل. غاسباروف «بنية» فن الشعر «لهوراس» ص: ٩٨.

٣ ـ المصدر نفسه، ص: ٩٩.

٤ ـ المصدر نفسه، ص: ١١٧.

٥ ـ المصدر نفسه، ص: ١٢٨.

٦ ـ المصدر نفسه، ص: ١٤١.

٧ ـ المصدر نفسه، ص: ١٥٠.

٨ ـ «فن الشعر ـ هوراس» تر. د. لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ـ ١٩٧٠. ص: ٢٣.

٩ ـ المصدر نفسه، ص: ٢٤.

١٠ ـ المصدر نفسه، ص: ٢٤ ـ ٢٥.

١١ ـ المصدر نفسه، ص: ٢٥

١٢ ـ المصدر نفسه، ص: ٢٥

١٣ ـ المصدر نفسه، ص: ٢٥

١٤ ـ المصدر نفسه، ص: ٢٩

١٥ ــ لقد استعنت في هذا البحث بالترجمة الروسية لأعمال هوراس التي نشرها م. ل. غاسباروف في كتابه «كوينت هوراس ملاك المدائح، القصائد الغنائية، قصائد الهجاء، الرسائل». الصادر في موسكو عام ١٩٧٠، وقمت بنفسي بترجمة الشواهد إلى اللغة العربية. وسأشير، حيث أرى ذلك مناسبا، إلى موقع الشاهد في الترجمة العربية التي قام بها د. لويس عوض وقد أشرنا إليها أعلاه. أما التشبيه المشار إليه هنا فيجده القارىء في الصفحة (١٠٨) من الترجمة العربية.

١٦ ـ انظر كتاب «فن الشعر ـ هوراس»، تر. د. لويس عوض، ص: ١٠٨ ـ ١١٠.

١٧ ـ انظر المصدر نفسه، ص: ١١٠

١٨ ـ انظر المصدر نفسه، ص: ١١٢

١٩ ـ انظر المصدر نفسه، ص: ١١٢ ـ ١١٤.

٢٠ ـ انظر المصدر نفسه، ص: ١١٤.

٢١ ـ «غيغزاميتر» و«ديستيك» و«أيامب» أسماء لبعض بحور الشعر الإغريقي.

٢٢ ـ انظر «فن الشعر ــ هوراس»، تر. د. لويس عوض، ص ١١٦.

٢٣ ـ انظر المصدر نفسه، ص: ١١٨.

٢٤ ـ انظر المصدر نفسه، ص: ١١٨.

٢٥ ـ انظر المصدر نفسه، ص: ١٢٠.

٢٦ ـ انظر المصدر نفسه، ص: ١٢٢.

٢٧ ـ انظر المصدر نفسه، ص: ١٢٢.

٢٨ ـ انظر المصدر نفسه، ص: ١٢٢.

٢٩ ـ انظر المصدر نفسه، ص: ١٢٢.

٣٠ ـ انظر المصدر نفسه، ص: ١٢٤.

٣١ ـ انظر المصدر نفسه، ص: ١٢٤ ـ ١٢٦.

٣٢ ـ انظر المصدر نفسه، ص: ١٢٨.

٣٣ ـ انظر المصدر نفسه، ص: ١٣٠.

٣٤ ـ أنتيكرا بلد كان يقع على خليج كورنثا، وكانت تنمو فيه فصيلة من الأعشاب ظنها القدماء قادرة على شفاء الجنون.

٣٥ ـ انظر «فن الشعر ــ هوراس»، تر. د. لويس عوض، ص: ١٣٠.

٣٦ ـ انظر المصدر نفسه، ص: ١٣٠.

٣٧ ـ انظر المصدر نفسه، ص: ١٣٢.

٣٨ ـ انظر المصدر نفسه، ص: ١٣٤.

٣٩ ـ انظر المصدر نفسه، ص: ١٣٦، وميسالا «مؤرخ وشاعر وعالم نحو وخطيب وسياسي بارز في عصر الإمبراطور اغسطس وهو صديق لهوراس، أما «أولوس كاسكيليوس» ففقيه ضليع في القانون توفي في مطلع حكم الإمبراطور أغسطس.

٤٠ ـ منيرفا: آلهة الحكمة عند الرومان، وهي أثينا عند اليونانيين. كانت راعية العلوم والفنون وسائر مظاهر النشاط العقلي.

٤١ ـ انظر «فن الشعر ــ هوراس» تر. د. لويس عوض، ص: ١٣٦، ومايكيوس هو: سبوريوس مايكينوس توربا وقد عينه بومبي عام ٥٥ ق.م. ناقدا لفحص المسرحيات والترخيص بتمثيلها.

٤٢ ــ أورفيوس شخصية وهمية تعتبره الأساطير الإغريقية أول من اخترع الموسيقا، كما تعتبره أعظم الشعراء قبل هوميروس.

٤٣ ـ أمفيون شخصية أسطورية تزعم الأساطير اليونانية أنه بنى بالاشتراك مع أخيه زيتوس أسوار طيبة. وقد ذهبت الأساطير إلى أن أمفيون كان يجتذب بعزفه على القيثارة الصخور ويقيم بها الجدران والسدود من دون معونة بشر.

٤٤ ـ تيرتيايوس شخصية تاريخية عاشت حتى ٦٦٨ ق. م. وهو شاعر أسبارطي من أصل أثيني كان لشعره أثر قوي في نفوس الإسبارطيين. فقد أعانهم على تناسي أحقادهم وألهب حماستهم في المعارك بينهم وبين الميسينيين.

٤٥ ـ أبولو من آلهة الأولمب عند اليونانيين وقد شاع عنه أنه رب الغناء والموسيقا. أما الآلة التي كان يعزف عليها فهي القيثارة، فعدته التي يحملها في صوره وتماثيله تتألف دائما من القوس والقيثارة.

٤٦ ـ انظر: «فن الشعر ـ هوراس»، تر. د. لويس عوض، ص ١٣٨.

٤٧ ـ انظر: «فن الشعر ـ هوراس»، تر. د. لويس عوض، ص: ١٤٠.

نحو علم الأدب المقارن

محمد غنيمي هلال مؤسسا

د. محمد حسن عبد الله

حين يذكر علم «الأدب المقارن» وجهود نقادنا المعاصرين في الدعوة إليه بإبراز أهميته، وتوضيح معناه وتحديد قضاياه، ووضعه موضع الاعتبار في دراسات النقد التطبيقي، بالإشارات المستمرة إلى التأثير الوافد، والتنظير بين العمل الأدبي موضع الدراسة، وما يجري مجراه في الآداب الأخرى، حين يذكر هذا أو شيء منه فإن اسم الدكتور محمد غنيمي هلال سيكون الأجدر بأن يأخذ المكان الأول. إنه مسبوق بأسماء وجهود أشرنا إلى أهمها، ولكنها لا ترقى إلى حجم نشاطه وتنوعه، ولم يكن لها إصراره وحماسته ودقته العلمية، وموسوعية معارفه.

ولعل الدكتور هلال أول مختص في النقد الأدبي الحديث، بفرع الأدب المقارن، على مساحة الثقافة العربية. فقد درسه في جامعة السربون إذ حصل على دكتوراه الدولة عام ١٩٥٢م، عن موضوعين من موضوعات الأدب المقارن: تأثير النثر العربي في النثر الفارسي خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين، والفيلسوفة المصرية هيباتيا في الأدبين الفرنسي والإنجليزي.

حين نتأمل الموضوعين سنجد حرصا على إظهار الأثر العربي، والمصري في آداب أخرى، رغم أن الفترة الزمنية التي عاشها الباحث في أوربا كانت تمثل ذروة التأثير المعاكس، بل التعالي الأوربي تجاه الأدب العربي. مع هذا لا نستطيع الزعم بأن الدكتور هلال كان شوفينيا (وطنيا متعصبا)أو قوميا مستغلقا، لقد كان عالما منصفا، قوي الإيمان بمستقبل الأدب العربي، شريطة أن يشرع الأديب العربي منافذ عقله، ويوجه اطلاعه وخبراته نحو الآداب العالمية الراقية، ليفيد منها، ثم يتجاوزها، بانتمائه إلى تاريخه ولغته وتجربته الخاصة.

في أعقاب عودته من باريس، وقيامه بالتدريس بالجامعة،صدر كتابه الأول «الأدب المقارن» عام ١٩٥٣ معبرا أصدق تعبير عن المدرسة الفرنسية،إذ يهتم تماما بالترتيب التاريخي لمفردات البحث من أعمال أدبية أو موضوعات، أو ظاهرات فنية، ولا يسمح بإجراء المقارنة إلا إذا ثبت لديه تأثير المتقدم في المتأخر، عن طريق أمكن تحديده. وقد ظل الدكتور هلال ــ في كافة ما أجرى من دراسات ـ ملتزما مبادىء مدرسته الفرنسية، وفيا لمنهجها ــ ويمكن ـ إجمالا اعتبار نشاطه التأليفي كله داخلا في الأدب المقارن. وقد سبقت الإشارة إلى دراستين حصل بهما على دكتوراه الدولة من السربون لم ينقلهما إلى اللغة العربية، وإن ظهرت آثار لهما في بعض ما عرض له من قضايا وموضوعات. ثم ظهرت كتبه تباعا:

«الأدب المقارن» ـــ «النقد الأدبي الحديث» ــ «ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي» (وهو الكتاب الذي سيوسع من إطاره ويدخل الأدب التركي إلى جانب الأدبين السابقين، ويسميه الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية) وقصة «ليلى والمجنون» الشعرية، مترجمة عن اللغة الفارسية كما أبدعها عبد الرحمن الجامي، و«الرومنتيكية»، «وما الأدب»؟ مترجما عن الفرنسية وهو من تأليف الفيلسوف الوجودي جان بول سارتر، «والنماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة»، ثم هناك كتب أخرى قامت على تجميع بحوث ومقالات تسير في الاتجاه المقارن، مثل: «المواقف الأدبية» و«في النقد التطبيقي والمقارن»، و«دراسات أدبية مقارنة» الذي نشر بعد رحيله وكتب مقدمته الشاعر فاروق شوشة، فضلا عن عدد من المسرحيات، والمختارات الشعرية، ترجمها عن الفرنسية أو الفارسية، مع مقدمات مهمة، تخدم قضيته الأساسية الداعية إلى الاهتمام بالمقارنة في مجال النقد، إذ يرى أن النقد الحديث لا غنى له عن المقارنة، بل إن المقارنة هي أساسه الذي ينبغي أن ينهض عليه: «فقواعد النقد الحديث ثمرات لبحوثه العميقة، وفي هذه البحوث يتجه الأدب المقارن إلى البرهنة على تلك القواعد، بتتبعه لطبيعة سير الآداب العالمية، وكشفه عن الحقائق الأدبية الفنية والإنسانية، وكيف تعاونت فيها الآداب جميعها، حتى ليسمى النقد الحديث: «النقد المقارن» إشارة إلى أهمية

البحوث المقارنة في جلاء جوانبه واستكمالها».

هذا التحمس الواضح في عبارته السابقة التي اقتبسناها من مقدمة كتابه الأول أخذت معناها العملي في سائر مؤلفاته، التي يمكن أن توضع في أماكن محددة من علم الأدب المقارن.

لقد أراد بكتابه الأول «الأدب المقارن» أن يكون دليلا للدارس والباحث العربي في هذا الحقل الجديد، لهذا اشتمل على شرح المنهج، والمصطلحات، واهتم بالتطور التاريخي لهذا العلم في مختلف الآداب، وحدد الموضوعات التي يمكن طرحها للبحث تحت عنوانه العام، وقدم دراسات تطبيقية أساسها الأدب العربي مؤثرا، أو متأثرا، لأنه يضع في اعتباره أنه يكتب للقارىء العربي، وهدفه أن ينهض بالبحوث النقدية العربية أصلا. لقد عقد الباب الأول عن نشأة الأدب المقارن في جامعات الغرب، ثم في مصر، وحدد في هذا الباب ما ينبغي أن يتوافر للباحث في الأدب المقارن من معارف وخبرات، كما حدد ميدان البحث في هذا العلم، وفي هذا كله لم يخرج عما سبق إليه «فان تيجم» و«جويار».

أما الباب الثاني فقد عقده تحت عنوان: «بحوث الأدب المقارن ومناهجها وفيه طرح معنى «عالمية الأدب» والعوامل المؤثرة ـ العامة والخاصة ـ التي يستحق بها أدب ما أن يوصف بأنه أدب عالمي. ثم عرف بالأجناس الأدبية الشعرية مرتبة تاريخيا: الملحمة، فالمسرحية، فالخرافة أو القصة على لسان الحيوان، وعرف بعد هذا بالأجناس الأدبية النثرية: كالقصة والتاريخ، والمناظرة والحوار، والمقامات. في كافة هذه الفنون ـ أو الأجناس كما كان يفضل أن يصفها ـ يهتم بالجانب التاريخي، فيعني بنشأة الفن أو الجنس الأدبي في أقدم عصوره: الإغريقية، أو الرومانية، أوالعربية، ثم يهتم به في الآداب الأوربية الحديثة، ويعقب على هذا بتوضيح صورة هذا الفن في الأدب العربي قديمه وحديثه.

وقبل أن ينهي هذا الباب فقد درس جوانب نقدية ـ جمالية وموضوعية ـ دراسة مقارنة، مثل:

أ ـ العروض والقافية وتبادل التأثير بين العرب والفرس في موسيقا الشعر.

ب ـ الموشحات والأزجال العربية وتأثيرها في شعراء التروبادور الأسبان والفرنسيين.

جـ ـ صور الأسلوب الفنية «الجزئية» المتأثرة بالشكل الفني ونماذج للتأثير بين العرب، والفرس، والغرب.

ويعقد الدكتور هلال فصلا خاصا «هو الفصل الثالث» من هذا الباب عن المواقف الأدبية والنماذج البشرية، وقد اهتم بهذين الموضوعين فيما بعد، وأصدر في كل واحد منهما كتابا، يستحق أن نقف عنده ونوضح فكرته الأساسية.

وإذ يحصر مباحث الأدب المقارن أو حقول دراسته فيما التزمته مدرسته الفرنسية، وهي: المواقف الأدبية، والنماذج البشرية، وتأثير كتاب أدب من الآداب الأخرى، ودراسة المصادر وأنواعها، فإنه يتبع هذا بأن يعقد فصلا خاصا «الفصل السادس» للمذاهب الأدبية، يعرف بها في ذاتها، تاريخيا: كيف نشأت وعوامل النشأة، وفنيا: حدود كل مذهب وما أثار من قضايا، وما أبدع في ظل فلسفته من أعمال فنية رفيعة، وأخيرا، كيف أثرت هذه المذاهب في أدبنا العربي الحديث؟ ولعل هذه الإضافة الأخيرة هي التي أعطت بعض التبرير لإضافة هذه

البحوث لكتاب خصصت فصوله للأدب المقارن لأنها من موضوعات النقد النظري، غير أننا تأثرنا بها، فردد نقادنا مصطلحات هذه المذاهب، وروجوا لبعضها، كما فهموه، وكذلك تأثر بها مبدعونا من الشعراء والكتاب، ووجهت قراءاتهم، ووضعت أمامهم القدوة أو المثال المحتذى. على أن هذا التأثير في النقاد والمبدعين كان واسعا في بعض المراحل، بل في هذه المرحلة التي شهدت نشاط غنيمي هلال في التأليف والترجمة، وتم تداول هذه المذاهب ومناقشتها حتى من أولئك الذين لم يتصلوا بها في لغاتها الأصلية.

هذه مجرد إشارة عابرة، تحاول أن تومىء إلى أهمية هذا الكتاب الأول بالنسبة لدارس النقد، ودارس الأدب المقارن، ومدى اهتمام مؤلفه بإيضاح الإطار العام لهذا العلم، وما يمكن أن يثار - داخل هذا الإطار - من قضايا نقدية وأدبية. فالجانب النظري هو الغالب في مادته، ويمكن أن نقول إن هذا الجانب النظري كان يشغل مكانا مهما في عقل المفكر الناقد الدكتور محمد غنيمي هلال، إذ يشعر بعمق أنه يبشر بمنهج جديد، وصعب، يحتاج إلى استعداد خاص، من حيث المعرفة باللغات، وقدرة استيعاب المعلومات، ومرونة التطبيق، والصبر على تتبع الظاهرة إلى جذورها الخفية أو المتحورة، لهذا لم يتوقف عن شرح الحدود النظرية لكل مصطلح، والكشف عن أساسها، وثمرة البحث فيها، حتى حين يكون جوهر اهتمامه هو الدراسة التطبيقية، وعلى الرغم أنه يكون قد تعرض لهذه المصطلحات ذاتها من قبل، لكنه يجد الفرصة للإفاضة، ولربط النظري بالتطبيقي.

النماذج الإنسانية

لقد سبق أن عرض لهذا الموضوع في كتابه «الأدب المقارن» ومنحه ،نحو ثلاثين صفحة، لكنه ما لبث إن عاد إليه في مجموعة محاضرات، تضاعف بها حجم الاهتمام، فأصبحت أكثر وضوحا وحياة، ونشرت تحت عنوان:

«النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة» - عام ١٩٦٤ - ويبدأ الدكتور هلال بتوضيح ما يعني مصطلح النموذج الإنسانى في الأدب، إنه ليس مجرد تصوير شخص، واقعي أو متخيل، أو حتى اتقان هذا التصوير، فالوصف بأنه «نموذج» يتطلب صفات أخرى، من ثم فالنموذج الإنسانى في الأدب يقصد به تقديم صورة متكاملة الأبعاد لشخصية أدبية، بحيث تتمثل فيها مجموعة من الفضائل أو النقائص كانت متفرقة من قبل في عالم التجريد، أو في مختلف الأشخاص. ولكن تجميع هذه الفضائل، أو النقائص أو حشدها في شخص واحد، لا يؤدي بالضرورة إلى تحول أو ارتقاء هذا الشخص من مستوى الشخصية الإنسانية، وهو المستوى الطبيعي، إلى مستوى النموذج، الذي نجد فيه «كل خصائص النمط أو النوع الذي يمثله: الكرم - الشجاعة - البخل - العبط..فالحق أنه «ليس لهذا النموذج قيمة فنية إلا حين يستطيع الكاتب أن يجعل منه مثالا ينبض بالحياة من ثنايا التصوير الفني، حتى يظهر أغنى في نواحيه النفسية، وأجمل في التصوير، وأوضح في معالمه مما نرى في المجتمع، وهذا النموذج الفني - في كل حالاته — أكثر إقناعا، وأعمق، وأكمل مصيرا من نظائره في الطبيعة».

فالشخصية النموذجية إذن ليست

واقعية، لا تلتزم بحدود الممكن أو المألوف، أو حتى المألوف المتجاوز في حدود المشاهدة، إنها ــ بدرجة ما ــ شخصية لا تتكرر، غير ممكنة بمعنى من المعاني، مثل حاتم في كرمه، وعمرو بن معد يكرب في شجاعته ومثل قيس في حبه وعشقه، ومثل دون كيشوت أو كيخوته في تمسكه بأوهامه، وفاوست في سعيه إلى الحقيقة، وراسكولينكوف في ذرائعيته وشره، وكما نرى لا فرق بين الوجود التاريخي للشخصية النموذج، أو اختراعها، فالمهم هو أسلوب تصويرها، إن الشخصية النموذج هي التي تؤدي إلى إبراز المغزى الأساسي في الشخص، وكأن المؤلف يصنع هذا الشخص المحدد من جميع الأشخاص الذين يشاركونه صفته، فإذا كان يقدم نموذج البخيل مثلا فإنه لا يروي لنا قصص بخلاء الجاحظ، وإنما يجمع كل ما يستطيع من صفاتهم وسلوكياتهم في بخيل واحد، فيصوره المؤلف في مواقف متعددة، مع نفسه، مع أولاده، في علاقته بزوجته، في تصرفاته مع جيرانه، في عمله، في عبادته، في مواقف اضطرارية تناقض مذهبه وتضطره أن يقدم على غير ما يريد..وهكذا تتجلى ملامح النموذج الإنساني الذي يبدو متجاوزا الواقع الإنساني، لكنه ــ في الوقت نفسه ــ أقوى إقناعا بهذا الواقع «إذ يظل هذا الواقع هو المصدر الحي لهذه الشخصيات الأدبية» وإنما تأتي قوة إقناع النموذج من عمق المؤلف ــ الكاتب أو الشاعر ــ في الغوص وراء الدوافع الغامضة، المتداخلة، في توجيه السلوك الإنساني، إنه ليس أبيض أو أسود، ليس فاضلا أو ساقطا، فبين القطبين المتباعدين درجات شتى، وقد يلبس أحدهما ملبس الآخر أو يختلط علينا الأمر في الحكم عليه، وهذا يعني أن النموذج قد يقوم على تعقيد نفسي كما في شخصيات دستويفسكي «إذ هي شخصيات مزدوجة في نوازعها، وقد يتجاوز فيها التواضع والكبرياء أو الخبث والطيبة، أوالكفر والإيمان، وقد تظل هذه الشخصيات غامضة تجاه ذات أنفسها بهذا الإزدواج الذي لا يضللنا، بل يعمق البعد النفسي، لأننا نشرف عليه من داخل الشخصيات لا من خارجها، وللكاتب من ورائه غاياته الإنسانية في الكشف عن الأغوار النفسية الغامضة في أدق خلجاتها، والإيحاء بالاعتدال في النظر إلى المنحرفين، وإلقاء التبعة في سلوكهم على سوء نشأتهم في الأسرة، أو على فساد النظم في المجتمع، ويتعذر الحكم على شخصيات دستويفسكي الأدبية بإخضاعها لمنطق معين، سوى منطق توزيعها النفسي بين أشتات الحوادث المتنافرة التي تقع فريسة لها، وتبين أصدائها في أغوار هذه الشخصيات».

وبعد محاولة تشريح لبعض سلوكيات ومشاعر «راسكولينكوف» ـ بطل رواية الجريمة والعقاب ــ تكشف عما في أعماقه من تناقضات إنسانية، يعقب عليها بما يبين مدى الصدق والعمق في هذه النماذج فيقول: «تلك النماذج الفنية في تصويرها، المعقدة في عواطفها، المحددة في سماتها، من حيث مقاومتها لمجموعة القيم التي عاشت في محيطها، قد كانت مجال دراسات نفسية واجتماعية لدى علماء الاجتماع والنفس المحدثين، لأنهم رأوها أصدق تمثلا للنفس البشرية من الأشخاص الحقيقيين في الطبيعة، إذ إنها على الرغم من تخصصها وتميزها بفترة وعصر معينين، بل بفضل هذا التخصص، صارت نماذج لجوانب خالدة من النفس الإنسانية، كأنها تعيش في كل البلاد والأحياء وتتكلم كل

اللغات، وتمثل من أجل ذلك في كل الأذهان، في حين هي دائما من خلق الخيال الفني الأصيل وحده، لا من خلق الطبيعة».

لا بد أن تستوقفنا عبارته التي تقول إنه بفضل هذا التخصص، اكتسبت هذه النماذج حقها في الخلود، وفي أن تكون إنسانية، وهذه قضية فنية تتصل بمعنى عالمية الأدب، وسنتعرف عليها، فليس الأدب العالمي هو الأدب العام الخالي من الملامح الخاصة، بل هو على عكس ذلك ـ المغرق في الخصوصية. ويكمل الدكتور هلال بما يوضح هذه الإشارة بقوله:

«فنحن أبعد ما نكون من القول بعموم التصوير، وشمول النموذج الإنسانى في الأدب، لتمثيله لعاطفة واحدة لا أبعاد لها أو عواطف سطحية لا عمق فيها، فالكاتب الأصيل هو الذي يخلق نموذجه الأدبي بنفوذه إلى ملاحظة المميزات الدقيقة لكل فرد، كي يغني عن طريق التصوير جوانب النموذج الذي يصوره، فهناك صنوف من الحب والبغض، والسمو والإسفاف، والطموح، والطمع، بقدر ما يتكرر من نماذجها، وشتان بين غيرة فيدر، وغيرة عطيل، وغيرة هاملت ـ مثلا ـ مع تمثيل هذه النماذج الإنسانية لصنوف من الغيرة، من ثنايا عواطفهم المعقدة الثرية».

وقبل أن يتوقف الباحث عند عدد من أشهر النماذج الإنسانية في الآداب العالمية، يشير إلى أن النماذج مستويات، وتتفاوت جودة وعمقا وتعقيدا (تركيبا) وصدقا، فإذا كان «هاملت» و«عطيل» و«فيدر» و«راسكولينكوف»، وأشباههم في الطبقة الأولى، فهناك ـــ دونهم ـ من حيث المكانة الفنية، نماذج أخرى في الأدب تمثل عاطفة فريدة أو نزعة واحدة من النزعات، مثل نموذج «هارباجون» للبخيل في مسرحية موليير التي عنوانها «البخيل»، ونموذج «جوليان سوريل» وهو الوصولي ـــ في قصة ستاندال، «الأحمر والأسود» وكذا شخصية «تارتوف» الدجال المتظاهر بالتدين في مسرحية موليير التي تحمل نفس الاسم. ويعلل الدكتور هلال رواج هذه النماذج الأقل فنية في بيئات معينة، في مراحل زمنية محددة، يكون المجتمع فيها يعانى من مثل أمراض التدين الزائف، أو الوصولية، أو التهالك على جمع المال والاستهانة بالقيم الحقيقية.

ويلفت الباحث الانتباه إلى أن الشخصية التاريخية أو الأسطورية لا تتحول إلى نموذج إنسانى، وتدخل مجال الأدب لمجرد وجودها في الكتب، أو لكثرة ما حولها من أخبار وما ينسب إليها من أحداث أو بطولات، فما سجلت المصادر التاريخية عن شخصية الاسكندر الأكبر أضعاف ما سجل حول شخصية كليوباترا، وهذا يعني أن الأمر كله معلق بعبقرية الأدباء من كتاب المسرح والرواية، متوقف على استنباطهم للشخصية وتعمقهم في تصويرها، والكشف عن دوافعها، ثم مقدرتهم الفنية في الصياغة.

النماذج الإنسانية في تراثنا الأدبي:

عرف العرب قديما معنى النموذج، مثل حاتم في الكرم، والأحنف بن قيس في الحلم، وأشعب في الطمع، وباقل في البخل. ولكن الاستعانة بهم لم تتجاوز التشبيه أو الاستعارة إلى تشكيل عمل فني متكامل، يهدف إلى الدخول في العالم الخاص لإحدى هذه الشخصيات، وإخضاعها للتأمل والتحليل النفسي العميق. لعل السبب الأول في هذا القصور أن العرب لم يهتموا بالفن القصصي، ولم يعدوه من الأدب كالشعر

والخطب والرسائل، ولم يلتفت النقد الأدبي القديم إلى أهمية القصص، بل اعتبرها من شأن الوعاظ والسمار،وليس الأدباء، فضلا عن أن هذا النقد القديم كان يغرق في مناقشة الجزئيات، ولم يهتم بالنظر إلى عمل أدبي بوصفه كلا، أي شكلا متماسكا مركبا من أجزاء، تنتهي إلى مفهوم واحد شامل محدد.

لقد ارتفعت شخصيتان من تراثنا القديم إلى مستوى النموذج الإنساني، ولكن ليس بفعل أدبائنا، بل بالتفات أهل الآداب الأخرى إليهما، هما: قيس، وشهرزاد، وبينهما اختلاف في درجة الوجود التاريخي أو عمل الخيال. قيس بن الملوح، عاشق ليلى ابنة عمه، ظل حبيس التاريخ الأدبي أو الأسطورة، لم يتجاوز اسمه ضرب المثل أو التشبيه، غير أنه دخل مجال الأدب بفضل الشاعر الفارسي «نظامي» في قصته: «ليلى والمجنون»، فصار بذلك نموذجا إنسانيا عالميا في الآداب الإسلامية، له أبعاده الفكرية، والاجتماعية، والجسمانية، ثم ظهرت في أدبنا الحديث مسرحية شوقي «مجنون ليلى»، على أن الشاعر الفارسي ـ الآخر ـ «عبد الرحمن الجامي» صور شخصية قيس نموذجا للعشق الصوفي وليس العذري ـ ولهذا كان أكثر عناية بشرح إدراك قيس للحب على نحو ما يرى المتصوفة ـ كما يقول الدكتور هلال في كتاب آخر له ـ فقد هام قيس بالجمال الجسدي، ولكن هذا يحدث كخطوة تقود إلى الله، وهذا الانتقال يحدث إذا أدرك المحب أن ذلك الجمال الحي مرآة، انعكاس، لجمال الله، فاتخذه بذلك طريقا للتقرب منه. ويعتقد الجامي أن العشق الذي هو منقبة من مناقب الإنسان وخاصة من خصائصه، حيثما وجد، يستلزم العفة والطهر، أما العشق الذي فيه هوى النفس وشهوة الطبع، فإنه من صفات البهائم والسباع، وعلى هذا النحو أحب المجنون ليلى ـ في قصة جامي الشعرية ـ وتقرب إلى الله عن طريق القلب، وليس عن طريق العقل، إذ العقل عند المتصوفة قاصر عن إدراك الحقائق.

أما الشخصية الأخرى فهي شخصية «شهرزاد»، وهي لا تستند إلى واقع تاريخي مثل قيس (رغم احتمال الشك في هذا الوجود) وليس لها وجود في الشعر مثله، وإنما هي شخصية أسطورية فلكلورية، ارتبطت بالأدب الشعبي وحكايات ألف ليلة وليلة،والدور الذي قامت به شهرزاد في النص الشعبي لم يتجاوز وظيفة الرواية، الذي يقدم الحكايات واحدة بعد أخرى، قد يمهد لها بعبارة، أو يعلق بحكمة أو موعظة، ولكن الإطار العام لشخصية شهرزاد أنها بحيلتها المستمرة استطاعت أن تتجنب المصير الدامي الذي لحق بالنساء قبلها على يد الملك شهريار، وعن طريق الحكايات استطاعت مشاغلته وإلهاءه حتى أنجبت منه ثلاثة أولاد ذكور ما لبثت أن تشفعت بهم إلى الملك، ليعفو عنها، ولا يقتلها، وقد كان. غير أن شخصية «شهرزاد» لم تغادر صفحات ألف ليلة، ولم يهتم أديب عربي بإعادة تفسيرها، أو تحليلها، مئات السنين، حتى انتقلت إلى الآداب الأوربية فأصبحت نموذجا إنسانيا للشخصية الرومانتيكية، تصل إلى الحقيقة عن طريق العاطفة، وقد هدت عن ذلك الطريق شهريار. فلو أنها كانت قد حاججته بالمنطق لقضى عليها كما فعل مع نظيراتها، ولكنها سقته الحقيقة جرعة جرعة عن طريق العاطفة، وتلك قضية حبيبة إلى الرومانتيكيين جميعا، صارت

شهرزاد قالبا لها..وبهذا المعنى الأخير أتت لنا في أدبنا الحديث، ثم غنيت بمعان أخرى إنسانية في الآداب العالمية، ومنها أدبنا العربي، وصارت في ذلك الأدب كله «شهرزاد» أخرى غير التي من قبل.

على أن أهم نموذج إنساني قدمه الأدب العربي إلى الآداب العالمية في صورة جلية، كاملة، أو أقرب ما تكون من الكمال، هو بطل المقامات القديمة، عند «بديع الزمان» وبصفة خاصة عند الحريري. ولما في هذا البطل من صدق التعبير عن الواقع، وحيوية التصوير، وحيوية المواقف التي مر بها، فإنه ترك أثرا واضحا في الأدب الأندلسي، ثم في الأدب الأسباني، والعبري أيضا، ومن خلالهما أصبح نموذجا سائدا لدى جيل من كتاب الرواية الواقعية (المبكرة قبل عصر الواقعية)، وهذا موضوع مترامي الجوانب يستحق أن نتوقف عنده فيما بعد.

ويذكر الدكتور هلال أن فن المقامة قد نال من الإهمال العام لدى المثقفين العرب، والتجاهل المطلق من النقاد القدماء ما أثر في تطوره، فلم يزدد التحاما بالواقع، ولا صدقا في نقد المجتمع وانحرافاته، وإنما أوغل في التلاعب باللغة، وحشد المفردات المهجورة، ذلك لأن مقامات الهمذاني والحريري لم تستقبل لدى القارىء لقيمتها الفنية أو الإنسانية، وإنما لما لإسلوبها الموقع المسجوع الطريف من طلاوة وأناقة، فلهذا اهتم جيل المقامات التالي، وحتى بدايات العصر الحديث، بهذا الجانب الصياغي، حتى بلغ حد الزيف والسآمة. وأما أدباء أوربا فقد استثمروا الجانب الإيجابي من النموذج، وهو النزعة الهجائية للمجتمع، من نموذج إنساني يعاني قسوة الحياة وظلم الناس، فيستبيح في معاملتهم كل مستهجن.

أما بديع الزمان الهمذاني، فلمقاماته راوية يقدم الأحداث وقد يعقب عليها، وهو «عيسى بن هشام»، أما بطل هذه المقامات فاسمه «أبو الفتح الإسكندري» وهو من ابتداع الهمذاني أو اكتشافه، وصفاته ومغامراته من صنع خياله، وإن يكن قد استمد واقعه المباشر ومشاهدته لشاعر معاصر له اسمه «أبو دلف الخزرجي الينبوعي، مسعر بن مهلل»، وكان بديع الزمان يعجب به، ويستدعيه إلى مجلسه، ويحسن إليه، ويحفظ شعره، بل ضمن مقاماته بعض أشعاره، مثل هذين البيتين:

ويحك هذا الزمان زور
فلا يغرنك الغرور
لا تلتزم حالة ولكن
در بالليالي كما تدور

ولأبي دلف هذا قصيدة طويلة تسمى «القصيدة الساسانية» يفاخر فيها بمهنة التسول، ويذكر حيله العديدة فيه، وكما تدل القصيدة على انحراف أخلاق صاحبها، فإنها تدل أيضا على هجاء المجتمع، والسخرية منه، والاستهانة بنظمه، واحتقار ما تواضع الناس على احترامه. من هذا الواقع المحدد انطلقت شخصية أبي الفتح الإسكندري، تعبث بالناس، تسخر من القيم، وتتلون، وتخادع، لتفوز بلذة الظفر، وانتزاع ما تتطلع إليه من مال أو طعام أو مقام، في خلسة من المراقبة.

لقد كتب بديع الزمان إحدى وخمسين مقامة (أو هي القدر الذي أمكن العثور عليه ونشره) وتنهض كل مقامة على حادثة أو موقف طريف مستقل، وهو ما صنعه الحريري من بعده، ولكن بديع

الزمـان لم يراقب أثـر الزمـن في شخصية أبي الفتح الإسكنـدري، فلم يتدرج بـه من الشباب إلى الكهولة، ثـم الشيخوخة، وإنما بدأ به شيخا هرمـا، ولم يمنعه هذا أن نراه في مقـامات أخـرى كهـلا أو شابـا، وبهذا فقدت مقـامات الهمـذاني جانبـا مهما من التخطيـط للشخصية، وضرورة مـراقبـة الزمن في تبدل أخلاقهـا، وتطور سلوكها، وفي هـذا الجانب تفـوق الحريري، وقـدم أرقى صورة ممكنة ـ في مقاماته ـ لنموذج إنساني مقنـع بدلالته، وبـذاته، في تـراثنا القصصي.

هكذا يرى الدكتور هلال، ومع هذا فإن قصصـا قـديمـة وحديثـة عـرفـت هـذا الأسلوب في تقديم الشخصية، لا تمضي مع تيـار الـزمـن وسيـاقـه الطبيعـي، وإنما تتسـاقـط المشـاهـد المنقطعـة، قـد تبـدأ بـالـوسـط، وتـربـط بين الطفـولـة والشيخـوخـة. وإذا قـرأنـا مقـامـات «الهمـذاني» من منطـق «الزمـن الخاص» وليس الزمن الخارجـي، فربما كشفت عن طبائع وعلاقات. وكذلك نلاحظ أن عيسى ابـن هشـام يتولى روايـة أحـداث وحيـل صنعهـا أبـو الفتـح الإسكنـدري، كما أن الإسكندري قد يغيب عـن بعض المقامات، فيقوم عيسى بصنع حبكتهـا منفردا. فإذا لاحظنا أن عيسى لا يعنف الإسكندري ولا يفضحـه، وإنما ينطـوي على ميـل إلى الإعجـاب بـذكائه، فـربما دل هـذا على أن أحدهما يمثـل «الوجه الآخـر» أو «القناع» لصاحبـه، أو «لا شعوره» الـذي يتمنى أن يكون مثله.

أمـا «الحريـري» المسبـوق بتجـربـة الهمـذاني ـ فـإنه تـأثـر بنموذج واقعـي مبـاشر، شاهـده، بـل ان الحريري نفسـه عانـى المرارة والضياع مثلما كـان الأصل الذي حاكاه في مقامـاته. ذلك أن الحريري شاهد رجلا في مسجد بني حرام بالبصرة ــ مـوطن الحريـري ــ يـدعى «أبـا زيـد السروجي» نسبة إلى مدينة سروج القريبة مـن البصرة. وكانـت البصرة، كما كانـت سروج قـد تعـرضـت لغـزوة صليبيـة تخريبية، فهـام أبو زيد على وجهـه، فرأى الحريري فيه رجلا فصيحا بائسا، ضائق الذرع بما آلـت إليه حاله، يمتهـن التسول، هـو لذلـك ساخـر مستهتر، وهنـا نتأمـل الصـورة الأصليـة للنمـوذج إنها بـذاتها ممكنة، لا غرابـة في أن نصادف لها مثلا في مرحلـة أو ظروف مشابهة، وفي حـدود ما أوحـت بـه الشخصيـة الحقيقيـة ألـف الحريـري أولى مقامـاتـه، وهـي «المقامـة الحراميـة»، نسبة إلى مسجـد بني حـرام الـذي التقـى فيـه الكـاتـب وأبـو زيـد السروجي. وكما عرفنا فـإن هذا الارتباط بـالموقـع المباشر والالتـزام بـالشخصيـة الحقيقية لا يصنـع في ذاته نمـوذجا، وإنما تصنعـه «القـراءة»الـواعيـة للشخصيـة، وحشـد الأحـداث والمواقـف التـي تعمـق الشعـور بها، وبما تمثلـه، بحيـث تبـدو ملامحهـا بألوان زاهية، لا خـلاف عليها. وهكـذا أخـذ الحريـري يخترع الأحـداث، ويصنع المواقـف، ويدبر الحيـل، ويجعلها جميعا تصب في هدفه الذي اختطه وحدده، هو إبراز مفاسـد العصر، وهجاء المجتمع، الذي غاب فيه الأمان والعدل، وسيطر على الناس الجشع والغش واقتناص الفرائس، ولم يكـن أبو زيـد مجافيا لطبيعـة عصره، ولا واعظا للمنحرفين في مجتمعه، لقد كان منهم ومثلهـم، لا يرعـوي عن رذيلـة، ولا يتردد في اجتناء فائدة مهما كانت الوسيلة، غير أنه ـ في نهاية المقامـات ـ يتوب إلى الله من كل ما فعل.

لقد مـارس «أبو زيـد السروجي» مـن الحيـل والخداع مـالا يمكن أن تتسـع لـه

حياة شخص واحد، بل عدة أشخاص من أمثاله، أصحاب الكدية المحتالين، فقد تخفى في زي امرأة، وتظاهر بالشلل، وادعى أنه بسبيل تجهيز ابنته، وما هي إلا ابنة الكرم (الخمر) ويردد من العبارات ما يؤثر في العامة وعواطفهم ويستدر أموالهم، فالدنيا زائلة، والعمر قصير، واكتناز المال لعنة على صاحبه،ومن الطريف أن تكون هذه الأقوال ذاتها سببا مسوغا لانهماك السروجي في الملذات.

لقد كان شعار أبي زيد ماثلا في هذه القطعة التي صنعها الحريري على لسانه:

لبست الخميصة أبغي الخبيصه
وأنشبت شصي في كل شيصه
وصيرت وعظي أحبوله
أريغ القنيص بها والقنيصه
وألجأني الدهر حتى ولجت
بلطف احتيالي على الليث عيصه
على أنني لم أهب صرفه
ولا نبضت لي منه فريصه
ولا شرعت بي على مورد
يدنس عرضي نفس حريصه
ولو أنصف الدهر في حكمه
لما ملك الحكم أهل النقيصه

وكما حدد الدكتورهلال مفهوم النموذج الإنساني، وخواصه، وطريقة صنعه، وقدم أمثلة من الآداب القديمة، والوسيطة، العربية، والغربية، لأهمية موضوع «النموذج» في الأدب، وفي دراسة الأدب، وفي مجال المقارنة، فإنه يمضي مع الحريري ليتتبع أثر مقاماته في الأدب الأندلسي ثم في الأدب الاسباني، واللغات الأوربية.

وأخيرا يمزج بين أنواع النماذج الإنسانية في الأدب، ومصادرها أو منابعها: وأهمها:

١ــ شخصيات عامة تمثل نوازع أخلاقية، مثل: البخيل، والشخص الآثم في سلوكه حين يخلص في حبه فيكون هذا الإخلاص في الحب بمثابة تكفير عن سيئاته السالفة، إذ يصبح هذا الحب سبيلا لإظهار الفضائل التي طغت عليها شرور المجتمع ونظمه الظالمة. وإذ يذكر أن هذه إحدى قضايا الرومانسية الأساسية، ينبه إلى أن الصورة المثلى لهذا النموذج تحققت في رواية اسكندر ديماس الابن، الشهيرة: «غادة الكاميليا».

٢ــ شخصيات مصدرها الأساطير، مثل أوديب، وبيجماليون، وقد تناول توفيق الحكيم هذين النموذجين في مسرحيتين من مسرحيات القراءة (المسرح الذهني) وقدم بهما تفسيره الخاص لعلاقة الواقع والحقيقة، وعلاقة الفن بالحياة. وكذلك نموذج «بروميثيوس» الذي وهب الناس النار على الرغم من «زيوس» كبير الآلهة، فسلط عليه عذاب لا ينتهي، إذ صلب وأوكل إلى نسر ينهش كبده، وكلما انتهت ظهرت له كبد أخرى إلى أن خلصه هرقل إله القوة. «وقد صارت شخصية بروميثيوس معينا لا ينضب للشعراء في رمزها إلى التفكير الإنساني، والتمرد الميتافيزيقي، والتطلع إلى المعرفة والحرية». وقد تناول هذه الشخصية الأسطورية في الغرب، عدد من القدماء ، في عصرنا صوره «أندريه جيد» برؤية عصرية خاصة، تعلي من شأن الإنسان، والضمير، والتضحية في سبيلهما. وقد سبقت الإشارة إلى قصيدة «الشابي» التي استمدت هذه الأسطورة

أو انطلقت منها.

٣ــ شخصيات مصدرها ديني، في مقدمتها يوسف وزليخة، وقد اهتم بهما الشعراء الفرس (الفردوسي، وعبد الرحمن الجامي) و«قابيل» أول قاتل على ظهر الأرض، وشخصية الشيطان، ويذكر الدكتور هلال أن شخصية الشيطان ـ بصفة خاصة ــ ابتعدت عن مصدرها الديني حين انتقلت إلى الأدب، وبخاصة لدى الرومانسيين، ورائد هذا الابتعاد الشاعر الإنجليزي ملتون (ولد عام ١٦٠٨) في «الفردوس المفقود»، فالشيطان في هذا الفردوس الشخصية الأولى التي تمثل فيها النزوع إلى الحرية والاستقلال، والاعتماد على الحجة، وقوة شخصية الفرد إزاء القوة التي تفوق قدرته.

لقد سبق أبو العلاء المعري إلى تصوير الشيطان أو إبليس في «رسالة الغفران» ولكنه لم يبتعد عن الصورة المرسومة في القرآن، من الكيد والوسوسة، حتى جعله يمارس هوايته (أو مهمته) حتى وهو في الجحيم. أما فيكتور هوجو فقد صور الشيطان نموذجا للإنسانية الطريدة من الله، وينحصر عذابه في حبه لمن يبغضه..وفي أن الله ـ وهو النور والحب ـ يفيض على كل المخلوقات خيرا ورحمة ونورا، عدا هذا الشيطان ـ مما يجعله يغلي بالحسد للبشر، لأن في عيونهم الأمل، وفي قلوبهم الحب.

وللعقاد قصيدة مميزة، تذكر عادة على أنها مثل راق لشعره، بعنوان «ترجمة شيطان» ومطلعها:

صاغه الرحمن ذو الفضل العميم
غَسَقَ الظلماء في قاع سقرْ

وللعقاد قصيدة أخرَى بعنوانَ: «إبليس ينتحر» قدم لها بقوله: «الاستعباد هو الجو الذي تعيش فيه الشياطين، لأنه جو الخوف والإغراء، وإبليس يخاف أن يخرج منه إلى جو الحرية، كما تخاف السمكة أن تخرج من الماء»

٤ــ شخصيات مصدرها أساطير شعبية في مقدمتها شهرزاد، (وشهريار تبعا لها) وقد اهتم بها عدد من أدبائنا المعاصرين: توفيق الحكيم، وطه حسين، وعلي أحمد باكثير، وعزيز أباظة، وكذلك شخصية «فاوست» التي كتب عنها «جوته» إحدى مسرحياته، و«دون جوان» العاشق المغامر.

٥ـ وشخصيات مصدرها التاريخ، في مقدمتها كليوباترا، وهيباتيا، وهما مصريتان، و لكن الاهتمام بهما بدأ في الآداب الأوربية، كما قدمنا.

الحياة العاطفية:

يعتبر كتاب «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية» المحاولة الكاملة في مجال النقد التطبيقي المقارن، من بين جهود محمد غنيمي هلال العلمية. لم يكن تكوينه العلمي في مرحلة الدكتوراه بعيدا عن موضوع هذا الكتاب، الذي عني فيه بموضوع نص عليه في العنوان الفرعي وهو: «ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي» إذ كان أحد الموضوعين اللذين حصل بهما على دكتوراه الدولة من جامعة السربون: تأثير النثر العربي في النثر الفارسي في القرنين الخامس والسادس الهجريين، غير أنه حين عاد إلى وطنه عام ١٩٥٢ بدأ من البداية التي يحتاجها «طالب النقد الأدبي» فكان كتابه الموسوعي الشامل «النقد الأدبي الحديث»، ثم بدأ مرة أخرى من البداية التي يحتاجها طالب الأدب المقارن،فكان كتابه بهذا العنوان، وقد أتاح له هذا أن يلتقط أنفاسه ليعود إلى اهتماماته الأولى، وأفكاره

المستمرة يستكملها، وينميها، وقد كان هذا دأبه وإحدى ميزاته، فكتابه: النقد الأدبي الحديث في الطبعة الأولى ـــ كان مدخلا للنقد، وكذلك كان كتابه في الأدب المقارن، بل إن الطبعة الأولى من هذا الكتاب الذي نعرض له كانت موجزة، وكانت تحت العنوان الفرعي المشار إليه، ثم استكملها بوضع ظاهرة الحب العذري في إطارها التاريخي والفني والنفسي، وبوضع ظاهرة الحب الصوفي في إطارها الفلسفي والثقافي والحضاري والنفسي كذلك إنه في «الحياة العاطفية يقدم في مجال المقارنة، لأول مرة في اللغة العربية، موضوعا خاصا، هو موضوع الحب، متجسدا في شخصين: ليلى وقيس، منطلقا من حقيقة أدبية فنية (بصرف النظر عن الوجود التاريخي) هي تلك الأشعار والأخبار التي نسبتها المصادر العربية لقيس بن الملوح، وحبه الجارف اليائس لابنة عمه ليلى العامرية ، متتبعا تلك الأشعار والأخبار، وكيف انعكست على مسرحية أحمد شوقي «مجنون ليلى» ممتزجة بآثار وأفكار أفاد فيها شوقي من قراءاته في المسرح الفرنسي، ومن معرفته باللغة التركية، وقراءته بعض ما يتصل بها لشعراء أتراك، أفادوا هم بدورهم من الشعراء الفرس الذين اهتموا بقصة ليلى والمجنون، وانتقلوا بهذا الحب من مستواه العذري، إلى المستوى الصوفي، وغيروا وأضافوا للقصة، وتوسعوا في دلالات الأحداث، بما يلائم هذا الوضع الصوفي الذي ارتفعوا بالحب إليه. على أن الدكتور هلال، في سبيل تأصيل الظاهرة الصوفية، وجد نفسه مسوقا إلى كشف منابع التصوف الإسلامي، وهذه المنابع تبدأ من آيات وقصص في القرآن الكريم، وفي بعض ما أثر عن الرسول، صلى الله عليه وسلم، من أقوال وأفعال، ولكنها تسترفد فلسفات أخرى ضاربة في الزمن، قد يكون بدايتها أفلاطون، وبعض الديانات السابقة على الإسلام.

في الفصل الأول عن «الغزل العذري» تمتزج آثار البيئة الطبيعية (البدوية) بالسيكولوجية الخاصة لبعض الشعراء بالمبادىء الدينية الداعية إلى العفة، لتتولد هذه الظاهرة وتزدهر في مرحلة زمنية معينة (العصر الأموي) وبيئة محددة (بادية الحجاز) لدى عدد من الشعراء بذواتهم (قيس، وجميل، وكثير، وعروة بن حزام وغيرهم).

فالحب العذري عاطفة قوية مشبوبة تتغذى على الحرمان، وتسمو على المتع الحسية، «ولكن الحرمان لا يؤدي إلى التسامي، إلا إذا صدقت العاطفة، وكان صاحبها على قدر من سمو الخلق يمكن أن يعلو عن الحاجة المادية العابرة، ولا يتاح مثل هذا التسامي إلا للصفوة التي تؤمن بقيم روحية وخلقية «ثم يجتمع الأثر البيئي، والديني والنفسي، ليشكل المحب الفارس، الشاعر العذري الذي يجعل من الحب «ملحمة يتغنى فيها بحسن بلائه، وعظيم جهاده، ويفتن فيها في جلاء مظاهر بطولته تجاه ما يعانى من صنوف العذاب، وصار بذلك بطلا لملحمة من نوع جديد»، وهكذا ربط الدكتور هلال بين العاشق والعابد، فعنده أن مسلك العذريين يقارن بمسلك الزهاد الأتقياء، إذ إنهم وجدوا طريقا يوفقون فيه بين زهدهم ومطالب عاطفتهم، وأطاعوا في حبهم العفف قلوبهم ودينهم»، وإذا كان المحب العذري تعتريه حالات من الوجد (تصل به حد الغيبوبة) فإن هذا قد فتح الطريق إلى التفات متصوفة الفرس إلى العشاق العذريين، ويسر لهم أن يروا في عذابهم

العاطفي ونقاء مشاعرهم موقفا صوفيا.

وفي قراءة المؤلف لأخبار قيس في المصادر العربية، وتتبع ما نسب إليه من أشعار، نجده يخضع الأخبار والأشعار جميعا لمنهج نقدي حديث، يعتمد على أسس علم النفس وسيكولوجية الإبداع، إذ طرح سؤالا محددا: هل هذه الأشعار والأخبار المنسوبة إلى قيس تدل على شخصية «إنسانية» واحدة، متكاملة، أم أنها ملفقة؟ وهل تدل الأخبار والأشعار في تتابعها الزمني على وجود قصة حب حقيقية تبدأ بسيطة، ثم تنمو، وتتعقد، حتى تصبح مشكلة لا حل لها، أم أن بها ثغرات غير مقنعة؟ ولما كان الجواب بالإيجاب، فإنه ـ الدكتور هلال ـ استعان بالمنهج النفسي في النقد ليحلل بعض هذه الأخبار والأشعار، فقد ذكروا أن قيسا كان يحن إلى الظباء والغزلان، ويفك أسرها من الصيادين ويفتديها، لأنها تذكره بليلى محبوبته، وهنا يورد المؤلف أبياتا لقيس، يرى أنها تصوير لمأساته كلها «لا شعوريا» في مشهد صحراوي مألوف، يتخذ منه صورة ومتنفسا لآلامه الحبيسة في وقت معا.

يقول قيس:

أبى الله أن تبقى لحَيٍّ بشاشةٌ
فصبرا على ما ساقه الله لي صبرا
رأيت غزالا يرتعي وسط روضة
فقلت أرى ليلى تراءتْ لنا ظُهرا
فيا ظبي كلْ رغدا هنيئا ولا تخف
فإنك لي جار، ولا ترهب الدهرا
وعندي لكم حصن حصين وصارم
حسام إذا أعملته أحسن الهبرا
فما راعني إلا وذئب قد انتحى
فأعلق في أحشائه الناب والظفرا
ففوَّقتُ سهمي في كَتُوم غمزْتها
فخالط سهمي مهجة الذئب والنحرا
فأذهب غيظي قتله وشفى جوى
بنفسي، إن الحرَّ قد يدرك الوِتْرا

يقول في تحليل هذه القطعة النادرة:

«وقيس يصف هذا الحادث الصحراوي في إطار ذاتي، وعبر فيه عن شعوره الذي عرفناه، من رهف حسه تجاه الظباء، ومن حرصه على حمايتها، وهو يحرص في تصويره على أن يوفر للظبي شبيه ليلى عيشا رغدا هنيئا في حماه، يأمن شبيه ليلى فيه عوادي الدهر، ويخاطبه ـــ في البيت الرابع ـــ مخاطبته لمن يعقل، كأن قيسا يستوحي «لا شعوره» في هذا الخطاب، وموقفه منه موقف الفارس يؤمن من تجب عليه حمايته. ثم يفجع الشاعر باغتيال الذئب للجار العزيز بعد أن أمل قيس في حمايته وتوفير السعادة له. وهنا يخف قيس للثأر، ويتشفى بالتنكيل بهذا الغاضب العادي، ويشعر بأنه قد أدرك من هذا الجائر ثأرا شفى ما بنفسه من الجوى، ويثور في نفسه داؤه الكمين على هذا التصوير، كما تنم إشارته إلى أن الحر مدرك ما يحرص عليه من الانتقام ممن اغتصب منه جاره الحبيب، الذي حرص على أن يعيش بجواره عيشا رغدا هنيئا.

وقيس في القطعة السابقة يعبر «لا شعوريا» بالغزال عن ليلى، كما يعبر بالذئب عن «ورد» غريمه الذي افترس منه أعز أمانيه، فهو حريص على الثأر، يتطلع أبد الدهر إلى إدراكه منه، وهو يغذي هذا الحلم وهميا بتحقيقه واقعيا في شبيه «ورد» وهو الذئب، كما يصوره فنيا للترويح عما يعتلج في نفسه من آلام، ولهذا يجد قيس الراحة بقتل هذا الوحش، ورؤية سهمه يغوص في مهجته وقلبه، وفي

النكال بالذئب شفاء غيظ حبيس يتجاوز مجرد صيد ذئب في الصحراء. ثم يعود قيس فيؤكد هذا الوتر الذي يقض مضجعه، ومنى نفسه دائما بنيله. وفي هذا الشعر تمثيل لعواطف قيس الذاتية، وتسام بها، ونقلها ــ فنيا ـ في صورة إنسانية عامة، تدور حول صراع بين وحش عاد مفترس بغيض، وفريسته الضعيفة العاجزة الجميلة، ثم موقف قيس منهما ليحقق ــ وهميا وفنيا ـ ما عجز عن تحقيقه في واقع حياته. ومثل هذا التمثيل اللاشعوري لا يكون إلا من شخصية أصيلة تعرضت لمثل تجربة قيس، وعانت آلام «الاستغراق» فيها ثم افتتنت في التسامي بها عن شعور عميق وصدق إحساس ومقدرة فنية رائعة. وهو ما تتلاقى فيه أخبار قيس ـ في جوهرها ـ وبعد تمحيصها ـ مع أشعاره في صورها ذات الدلالة العميقة».

فمع القدرة على الفصل بين ما هو تاريخي وما هو أسطوري من سيرة قيس، وأخباره وأشعاره، كان اطمئنان الباحث إلى وجود هذه الشخصية اعتمادا على الأخبار والأشعار.

وإذ لا يغفل جوانب الضعف الفني في مسرحية شوقي:«مجنون ليلى» يسجل لأمير الشعراء أنه «صاحب الفضل في إدخال شخصية قيس ميدان الأدب العربي، في مسرحية ذات قيمة أدبية لا تنكر» فهي قيمة أدبية وليست درامية، غير أنه يفصل أثر الثقافة الفرنسية في هذه المسرحية، وهو يصف هذا التأثير بأنه عميق متعدد النواحي، إذ أفاد من مبادىء المذاهب الكلاسيكية، والرومانسية، والواقعية. ويمضي الدكتور هلال إلى مجاله الخاص الذي لم يتوسع باحث فيه مثلما فعل، إذ يعنى بتأثر الآداب الشرقية، وهي هنا التركية عن طريق الفارسية..وإلى هذه الثقافة الفارسية يعزو اهتمام شوقي بشخص ليلى وقيس، إذ اهتم بهما الفرس وتعددت قصصهم الشعرية الصوفية، في حين اكتفى العرب برواية المأثور من الشعر والأخبار، وفضلا عن الالتفات إلى الموضوع في ذاته، فإن شوقي «أبقى ليلى عذراء بعد زواجها من ورد» وليس لهذه الفكرة أصل في المراجع المعول عليها في اللغة العربية، فيما نعلم، وهي موجودة في جميع القصص الفارسية، وقد مهد الحرمان والقسر للنهاية، إذ توفيت ليلى (في تلك القصص) في ريعان شبابها، كما أنها توفيت قبل قيس، وهذا خلاف ما هو مسجل في أخبارهما. وفي القسم الثانى من الكتاب يتقصى صور قيس لدى شعراء الفرس: نظامي، وسعد الشيرازي، وأمير خسرو الدهلوي، وعبد الرحمن الجامي، وهاتفي.ولعل نظامي هو الذي فتح الطريق إلى وضع قيس في صورة العاشق الصوفي حين قال: «لا تظن أن المجنون كان من أولئك العشاق الذين نراهم اليوم لا يصوم ولا يصلي، نابذا لقواعد الأدب، قد عزب عنه العقل، بل إنه كان عامر القلب بنور الإشراق، عالما بعلوم أهل الباطن، قد عرف أسرار الكون، وتوصل إلى حل رموز السماء، كل من عرفه أيقن أنه لم يكن مجنونا، ولم يكن لمجنون أن يأتي بهذه الدرر من فصيح القول، وقد اختار لنفسه حياة وعرة المسلك، لأنه كان يطلب منها الخلاص بالموت..وهو بعزوفه عن الرفقاء قد أضعف قيوده في الحياة ليسهل عليه التحرر من القيود...ولم يحرص على إرضاء رغباته الدنيا من تلك الحسناء ليحظى بحياة العشق الخالد. أما «ليلى» فإنها تكتسب ــ لدى شعراء الفرس ـ

أهمية تتجاوز أهمية قيس (وهذا واضح في طريقة اختيار العنوان: ليلى والمجنون) لأن ليلى عندهم، وعند عبد الرحمن الجامي بصفة خاصة، رمز المعشوق الأزلي، أو طريق إليه، وفي هذا الإطار يتجلى قيس صوفيا خالصا، وليلى بالنسبة إليه، مجرد مثير، أو تجسيد لتطلعه إلى الجمال الإلهي المجرد، يقول عن نفسه كما يصوره عبد الرحمن الجامي: «نحن الكرام المسافرون في طريق العشق...نحن طير عشنا في سدرة المنتهى، ويسمو بنا موطننا عن الأرض..وأية قوة نحفل بها لتلك الشراك التي ينسجها العنكبوت!!»

ويؤصل الدكتور هلال موضوع هذا الانتقال بشخص قيس من عذريته العربية إلى صوفيته الفارسية، بأن يعرض ويحلل البيئة الثقافية الفارسية وجذور التصوف بها، المعتمدة على روافد قديمة (زرادشتيه ويونانية) وروافد قريبة (عربية إسلامية) ودوافع راهنة، وكيف كان «التصوف» سبيلا إلى توثيق الصلات بين الأدبين: العربي والفارسي في مبادئه ونظرياته سواء منها التي أخذت عن الإسلام وأصوله، أو التي راجت باسم الإسلام بين المتصوفة من معتنقيه. لقد تنفست المبادىء الصوفية في تمثيل شخصية قيس: فهو أعزب، لا يفكر في لذائذ الحس، وهو يرى أن العقل غير كاف في الهداية إلى الله سبحانه، وان العاطفة لا العقل هي السبيل للوصول إليه جل وعلا. ويصور عبد الرحمن الجامي الموقف الصوفي من النظر إلى الجمال الحسي، بأنه مجرد مرحلة، يتوصل عن طريقها إلى الجمال المجرد، الجمال الإلهي المطلق، ويرى أن الله سبحانه خلق العالم ليكون طريقا لأن يعرفه خلقه، يقول: «في تلك الخلوة التي لم يكن فيها للوجود أية علامة، حيث كان العالم غائصا في كنز العدم، كان الموجود المنزه عن الشريك، ولم يكن بالإضافة إليه معنى لقول «أنا» و«أنت»، وكان الجمال المطلق من قيد المظاهر لا يفيض نوره إلا من ذاته على ذاته، كعروس فاتنة الحسن في حجلة الغيب، وقد برئت أذيالها عن تهمة العيب، فلا مرآة ينعكس فيها وجهها، ولا مشط تنسحب أسنانه فوق ذوائبها، ولم يفصل الصبا من ذوائبها شعره، ولم تر عينها غبار الكحل، ولم يقم البلبل جارا لوردتها..*فهي تتغنى لنفسها بجمالها، وتلاعب نفسها لعبة العشق، ولكن الشأن في الجمال أن يضيق* ذرعا ببقائه مجهولا خلف النقاب، وإذا *أقفلت دونه الباب أطل من النافذة*، فانظر إلى الشقائق في الجبل حين يبدو جمال الربيع كيف تشق في الصخور طريقها لتزهو بجمالها...وهكذا كان في البدء شأن الجمال الإلهي، فقد ضرب خيمته خارج إقليم الغيب المقدس، ليتجلى على الآفاق والأنفس، فتراءى وجهه في مرآة المخلوقات، وجرى ذكره في كل مكان، وأشرقت لمعة منه على الملك والملائكة، فبهر الملائكة ذلك النور، وخروا مسبحين للسبوح، ولهجوا مستغرقين بالتسبيح، وانطلقت هذه الصيحة من غواصي بحر الفلك: سبحان ذي الملك!

ووقعت على الوردة من تلك اللمعة أضواء، فسرت من الوردة للبلبل حرقة الروح، واتقدت خدود الشمع بقبس من تلك النار، فأحرقت في كل منزل منه مئات الفراش، وقد احترقت الشمس بحرارة ذلك النور، وبه أخرج النيلوفر رأسه من الماء، ومنه تحلى بالجمال محيا ليلى، فصارت كل شعره من غدائرها مناطا لقلب المجنون.

النقد المغربي

من المخطوط إلى الكتاب

رشيد يحياوي (المغرب)

١ـ قراءة طوبوغرافية

تمثّل الدراسات الأدبية التي سبق أن قُدّمت لنيل شهادات جامعية إضافة بارزة في سوق نشر الكتاب المغربي. بل إن هذه الأعمال أصبحت تمثل اللبنة الأساس في هذه السوق الرمزية والمادية. وهي الممثلة لخارطة الاتجاهات النقدية الجمالية المغربية بالإضافة إلى مجالات الترجمة وأعمال أخرى منجزة بموازاة اهتمام الجامعيين. وكل ذلك يعكس نوعية اهتمام المثقف المغربي في العقد الماضي وهذا العقد.

وبدءا نلاحظ أن انتقال هذه الأعمال من فضاء المدرج والمخطوط إلى فضاء المطابع وسوق النشر، كان له تأثيره على الوضع المادي للأثر. لقد انتقلت هذه الرسائل والأطروحات من الكمون إلى الظهور. فتخلصت بذلك من وضع المخطوط إلى وضع الكتاب المتداول في السوق.

هذا الانتقال من وضع إلى وضع، أعطى للأثر شكلا جديدا في حجمه وطباعته وغلافه وفي انتسابه لدار نشر أو طبع معينة. بل مثّل هذا التحوّل من وضع لوضع ميلادا جديدا بالنسبة لهذه الأعمال. إذ بدل الإشارة إلى تاريخ المناقشة ومكانها، أصبح يشار لتاريخ الصدور المطبوع ومكانه.

ويبدو أن مؤلفي هذه الأعمال مختلفون في زاوية النظر إلى وضعيها القديم والجديد. فبعضهم يحرص على الإشارة إلى أن الكتاب في الأصل هو رسالة أو أطروحة جامعية. فيذكر الجامعة والكلية التي تمت بها المناقشة. ويذكر لجنة المناقشة وتاريخها بالإضافة إلى الميزة النهائية التي حصل بها صاحب العمل على شهادته.

ومن أمثلة هذا المسلك كتاب «تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر» لمحمد العمري. وكتاب «شعرية النص الروائي» لبشير القمري. بل إن بعض هذه الأعمال يحرص على الحفاظ على الديباجة التقليدية للمقدمة. حيث يتم ذكر محتوى الفصول بالتتابع ومنهاج الدراسة مع الشكر للمشرف وللمساعدين. ومن أمثلة هذه الكتب كتاب «لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب» لمحمد خطابي. وكتاب «الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي» لمحمد الماكري. وكتاب «الشخصية في المسرح المغربي» لعز الدين بونيت.

غير أن مؤلفين آخرين اختاروا أن يكون نشر أعمالهم مناسبة لخلقها من جديد. فحذفوا كل ما يدل مباشرة على وضعها الجامعي السابق. ونذكر من أمثلة هذه الأعمال كتاب «بنية الشكل الروائي» لحسن بحراوي وكتاب «تحليل الخطاب الروائي» لسعيد يقطين.

ويبدو أن أغلب هذه الأعمال ـ حتى تلك التي احتفظت بنسبها الجامعي السابق ـ قد خضع في عنوانه لتعديل أو تغيير. وتعكس العناوين الجديدة طبيعة المنهاج الذي تم توسله في العمل. بل إن هذا الإلحاح على إبراز التفكير المنهاجي في العناوين، أصبح يوهم في بعض الأعمال أن الكتاب خصص بكامله لموضوع المنهاج وليس كتابا في التحليل النصي.

وقد هدفت العناوين الجديدة إلى أمرين: إما إلغاء النوع أو النمط الأدبي الذي تم الاشتغال عليه، أو إلغاء الثقافة التي ينتمي إليها ذلك النوع أو النمط.

ونمثّل لذلك بالكتب التالية:

ـ «لسانيات النص: مدخل لانسجام الخطاب»
إلغاء النمط الذي هو الشعر وإلغاء الثقافة التي هي العربية بعامة.
ـ «الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي».
إلغاء النمط الذي هو الشعر وإلغاء الثقافة التي هي العربية بعامة.
ـ «الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي».
إلغاء الثقافة العربية بعامة.
ـ «تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر».
إلغاء الثقافة التي هي العربية بعامة.
ـ «شعرية النص الروائي»
إلغاء الثقافة التي هي المصرية بالتحديد.
ـ «بنية الشكل الروائي»
إلغاء الثقافة التي هي المغربية بالتحديد.
ـ «تحليل الخطاب الروائي»
إلغاء الثقافة التي هي العربية بعامة.

وبهذا أصبحنا أمام قائمة من العناوين تعرض قائمة من مصطلحات العلوم والمناهج. فقد أخضع المؤلفون عناوين أطروحاتهم لتغييرات وتعديلات اختصرت العناوين الأصلية وأعطتها نوعا من التعميم لدرجة أنها لا تؤشر في ذاتها لا للثقافة التي ينتمي إليها المتن المدروس ولا للنمط الأدبي لذلك المتن. لقد كانت هناك من غير شك مقاصد خلف هذه التعديلات. لعل أبرزها سببان:

أ ـ الانشغال بمسألة المنهاج وتقديمه على الموضوع.

ب ـ إلزامات ترتبط بسوق النشر.

ونستنتج من هذه الأعمال أن الثقافة النقدية الواصفة في المغرب تعج بالآراء والاتجاهات ولم تبلور بعد اتجاها له الغلبة. بل ضمن الاتجاه الواحد، سيميائي مثلا أو شعري بنيوي، نجد مقاربات متباعدة. ولو وقفنا على سبيل المثال عند أعمال تناولت الخطاب الشعري أو الروائي، لوجدنا أن مصطلح «خطاب» شديد التنوع فيها ويمثل فضاء رحبا يتسع لشتى أنواع المناهج. نذكر هنا بالتباعد بين محمد العمري وبين محمد الماكري وبين أحمد الطريسي وبين محمد بنيس وبين محمد مفتاح. وكلهم اشتغلوا على الخطاب الشعري. وكذلك التباعد بين سعيد يقطين وبين حسن بحراوي وبين حميد لحمداني. وكلهم اشتغلوا على الخطاب الروائي.

هل نتساءل إذن عن الدواعي الثقافية والاجتماعية التي تكرس كل هذا التعدد؟ وهل نعتبر هذا التعدد في الاتجاهات المنهاجية ظاهرة تكرس ثراء وغنى الدرس الأدبي النقدي أم نعتبر ذلك حيرة أمام تعدد الاختيارات وبحثاً شكلياً عن التفرد؟

أما إذا رمنا الموازنة بين الاختيارات المنهاجية لهذه الأعمال وبين مواضيعها فنجد أنها متميزة في مابينها بما يلي:

أ ـ أعمال يتضخم فيها الجانب النظري بعتاده القديم والحديث مقابل ضعف كمي في المعالجة النصية. مع أن هذه الأخيرة كانت تمثل الهدف الأساس لهذه الأعمال.

ب ـ أعمال لم تعرض للجانب النظري إلا باعتباره يقدم أدوات مساعدة لمباشرة النصوص ولذلك قلت من وضعه الكمي في الكتاب.

جـ ـ أعمال منفتحة في متنها على تحليل عدة نصوص مقابل أخرى جعلت اختيارها في نص إبداعي واحد.

د ـ أعمال يمثل النص الواحد بالنسبة لها مدخلا لمعالجة إشكالات منهاجية ونصية، مقابل أخرى يمثل النص الواحد عالمها المغلق الذي لا تتعداه.

هـ ـ أعمال تهدف لإضافة معرفة جديدة بالثقافة العربية وبالمناهج، مقابل أخرى هدفها الأقصى أن تنجح في التمرن على تطبيق إجراءات منهاجية غربية على نصوص عربية قديمة أو حديثة.

و ـ يغيب عن أغلب هذه الأعمال تلك الأسئلة الشمولية التي تتموقع خارج التشريح النصي فتتساءل عن المسارات الكبرى للجدل الثقافي في تطوره وفي علاقته بالبنيات المعرفية المتعددة وبالبنيات الاجتماعية الأخرى.

ز ـ تظهر قوائم مراجع هذه الأعمال أن الكتاب النقدي المشرقي بل المغربي كذلك، لم يعد يشكّل سوى مرجع هامشي يستأنس به في أحسن الأحوال. فيما الغلبة نراها للكتاب الوارد بلغة أجنبية في مقدمتها الفرنسية والانجليزية. وهذا مسلك جيد من ناحية، لأنه يؤكد أن هذا الدرس النقدي لم يعد متخلفا عن تحولات الثقافة العالمية. بل يلاحق آخر ما تصدره المطابع الغربية من كتب يتوصل بها هؤلاء الدارسون بطرقهم الخاصة قبل أن تنزل حتى لسوق الكتاب في المغرب. غير أنه يفصح من ناحية أخرى عن عدم الميل إلى خلق تراكم معرفي يتواصل فيه السابق باللاحق اذ ينعدم أن نجد في المغرب ناقدا يعمل على تطوير أطروحة لأحد سابقيه. هذا إن اعترف فعلا أن لزملائه أطروحات.

٢ـ تنميط المنهاج

إن تنميط المنهاج ليس بالأمر الهين. وبخاصة أن مؤلفي الكتب المذكورة وغيرهم حاولوا التركيب بين مناهج متعددة قصد فرز أدوات إجرائية مناسبة للتحليل المقصود، ولذلك فالضرورة ملحة في الوقت الراهن للتمييز بين الخطابات التي تجعل الأدب موضوعا لها. غير أن العادة جرت على إدخال كل هذه الخطابات ضمن ما يسمى بالنقد الأدبي. في حين لم يعد النقد سوى فرع من هذا العدد الكبير من الخطابات الواصفة للأدب. إذ كيف نصنف في خانة واحدة هي النقد الأدبي مقالات صحفية ودراسات ورسائل وأطروحات جامعية وكتب في النظريات الأدبية؟ ربما حان الوقت لنقوم بدراسة لأنواع الخطاب الواصف. وسيمكننا ذلك ـ ما دمنا ابتلينا بمصطلح النقد الأدبي ـ من وضع هذا النقد في مكانه.

ولو حاولنا ذلك في هذه الأعمال، فإننا سنجابه بصعوبات عدة. فأصحابها لا يقدمون أنفسهم باعتبارهم نقادا بل يكتفون بنعت أنفسهم بأنهم دارسون وباحثون وبنعت كتبهم بأنها بحوث ودراسات. وفي الوقت نفسه، فرضت عليهم طبيعة العمل وظروفه الجامعية التحلي بالموضوعية دون الجنوح إلى التقييم والأحكام الشخصية. لدرجة أن أصبح هذا النقد — إن جاز لنا أن ننعته بالنقد ـ يرجح سلطة النص والقياس على باب الاجتهاد. ومن هنا قل حظه من الحجاج والجدال. وهذا ما يبرر التلقي الساكن له.

لم يعد النقد الأدبي هو الحاكم الوحيد بأمر الأدب منذ تم اختراقه من طرف العلوم الحديثة. حيث برزت مسالك جديدة لدراسة الأنساق الأدبية وغير الأدبية. بل يبدو لنا أن الأدب في طريقه

ليفقد خطابا واصفا خاصا به. ولو وقفنا الآن عند مباحث الأبنية والسيميائيات والنص والخطاب والتلقي والتداول وما شابه ذلك، لوجدنا أنها تشتغل على ظواهر متعددة لا يمثل الأدب ضمنها سوى عنصر واحد.

قديما استطاع النقد أن يحافظ على مركزيته رغم الأطراف التي اخترقته والمتمثلة في العلوم القديمة. ولاشك أن من أسباب الوضع الحالي للنقد، ما يعرفه الأدب من تحولات سريعة أصبحت تدعو لمعالجات قادرة على مواكبتها. كما أن هناك الوضع التداولي للأدب عند المتلقي المعاصر. إذ ماذا يمثل الأدب عند هذا المتلقي وما هي درجة التأثير التي بوسع الأدب أن يمثل فيها خطورة مقارنة مع ما كان قديما؟

في مقابل النقد الادبي نجد بعض هذه الاعمال يؤكد انتماءه الى مبحث الشعرية. ربما يبرر ذلك أن نتساءل عما إذا كانت هذه الأعمال قد قدمت شعرية عربية أو مغربية. وهذا سؤال ملغوم إلى حد ما بخلاف اطلاقنا تسمية النقد العربي الحديث الذي سمي عربيا بسبب طبيعة المتن الذي تناوله.

أما في ما يخص الشعرية فإننا إذا اعتبرناها علما، فستكون بالضرورة محايدة عرقيا صالحة لكل أمة ولكل أدب. إذ تكون مثل الفيزياء والطب والنظر الفلسفي. لكن ماذا لو أن شعرية أمة من الأمم ارتبطت بأسئلة خاصة بتلك الأمة وبثقافتها. ألا نقول في هذه الحالة بشعرية عربية وأخرى يونانية مثلا؟ وهل ننكر العلائق التاريخية التي نشأت في حضنها الشعريات الأوربية؟

إن الشعرية كغيرها من المقاربات الأدبية تحمل الخصوصيات المحلية مراهنة على أن تصبح كونية بسعيها لمعانقة المقولات الكبرى التي تتحقق بشكل أو بآخر في مختلف آداب الشعوب. وتمثل مباحث الأدب المقارن مجالا خصبا لاكتشاف هذه المقولات. والمسعى الكوني للنظريات الأدبية المعاصرة هو الذي مكنها من الانتقال من فرضيات أحيانا وخلاصات لتجارب نصية أحيانا أخرى، إلى مبادىء يتوسلها باحثون من أقطار مختلفة بالنسخ الحرفي أو بالإضافة والتعديل.

وإذا كانت الشعرية ممارسة في اكتشاف النشاط الداخلي للأدب، فإن تمثلها يلغي السؤال التقليدي حول قضية استيراد النظريات وتصديرها وعلاقة ذلك بالأرض الأدبية التي تزرع فيها تلك النظريات. ذلك لأن النظر الداخلي في الأدب متحقق مثلا في المقاربات العربية القديمة والحديثة. ولكن ليس بالصرامة التي تفترض الشعريات المعاصرة تحققها.

إن التساؤل عن شعرية عربية لا يعني مدى استيعابنا وتطبيقنا للشعريات الغربية، وإن كان ذلك يجب أن يراعى لأنه أحد مصادر شريعتنا المعاصرة. فالتساؤل عن الشعرية العربية: قديمة كانت أم حديثة، يرمي إلى التأكد من درجة فهمنا للأشكال الأدبية وبناها الداخلية وطرائق اشتغالها. ولابد أن يكون ذلك بمراعاة القيم الثقافية والتلقي الأدبي. فهذه الشروط تتدخل لتضيف إلى التحققات الأدبية الداخلية أخرى خارجية تسهم في بناء نسق مفترض لشعرية ما ولا تحصرها في مجرد مقولات أدبية مجردة أو مجرد اختيارات محض لغوية نصية.

البحث عن شعرية «عربية» حديثة يقتضي الوعي بشروط ثلاثة:

أ ـ الوعي بشعرية عربية قديمة.

ب ـ الوعي بشعرية قديمة وحديثة غير عربية

ت ـ الوعي بكل وجهات النظر التي نرى أنها تحقق عندنا أدبية الأدب. سواء أكانت داخلية أم خارجية.

إن مجموعة من الأعمال المنشورة تنحاز بالفعل إلى مباحث الشعرية وتتوسلها. وقد انصب عدد من هذه الأعمال على الرواية بصفة خاصة بحكم أن الرواية والسرد بعامة مثلا مرتع الشعريات الغربية. نخص من هذه الأعمال ثلاثة هي: «شعرية النص الروائي» لبشير القمري. و «تحليل الخطاب الروائي» لسعيد يقطين. و «بنية الشكل الروائي » لحسن بحراوي.

لقد تمثلت هذه الدراسات بعض المنجزات الشعرية الغربية مستحضرة مقولات مثل: الزمن والمكان والشخصيات والسرد والخطاب، معدلة فيها بما تراه مناسبا لواقع النصوص الروائية التي تم الاشتغال عليها.

يؤكد هؤلاء الدارسون قناعتهم بتبني مفاتيح الشعرية بدءا من تقديمهم لمشاريع دراساتهم. حيث يتبين اختيارهم للشعرية ممثلة في السرديات البنيوية الشكلية.

يقول سعيد يقطين :«نسلك في تحليلنا هذا مسلكا واحدا ننطلق فيه من السرديات البنيوية كما تتجسد من خلال الاتجاه البويطيقي». (ص٧). ويقول حسن بحراوي: «هذه القراءة التي سنقوم بها لبعض عناصر الشكل الروائي تبتغي الانتقال كما نرجو، بالمعرفة النظرية ـ الشعرية والنقدية ـ إلى أفق التحليل البنيوي المنتج.. وهي، إذ تعطي الأولوية للشكل باعتباره الهدف المركزي للممارسة النقدية، إنما تسعى عبر ذلك إلى بلورة الوظائف الجمالية والغايات الفنية المتجسدة في البناء الشكلي للرواية المغربية. ولتحقيق هذه الغاية، فقد اتخذنا البنيوية الشكلية اطارا عاما وتعاملنا معها بوصفها أسلوبا ومنهجا لبناء النماذج والتصورات وليس كمعتقد أو دوغم» (ص٢٢).

أما بشير القمري فيؤكد اختياره للشعرية بدءا من عنوان دراسته التي جعل لها العنوان التالي: «شعرية النص الروائي» ويبين هذا العنوان أن الشعرية انزاحت عن البحث في المقولات العامة لتحصر نفسها في النص الواحد. غير أن بشير القمري عرف كيف ينتقل من هذا النص الواحد الذي هو «كتاب التجليات» لجمال الغيطانى، إلى البحث في تداخل النصوص، مقولة التناص، وإلى البحث في الإشكال الأنواعي ـ مقولة الأنواع الأدبية.

وإذا كان حسن بحراوي أكثر الباحثين الثلاثة إلحاحا على الالتزام بالبنيات النصية الداخلية، فإن سعيد يقطين وإن التزم نفس المنحى في كتابه المذكور، ففي كتابه الآخر: «انفتاح النص الروائي»، سيعالج بتدقيق تعلقات النص في بنياته الداخلية والخارجية. سواء أكانت هذه البنيات الخارجية اجتماعية أم لغوية أم نصية أيضا. ولهذه الأسباب استدعى الباحث أطرا مفاهيمية من خارج الشعرية الشكلانية وبالتحديد من سوسيولوجيا النص وسوسيولوجيا السرد.

وسيملي موضوع الانفتاح النصي للرواية على سعيد يقطين استحضار

مقولة التناص التي يبحثها ضمن ما يسميه بالتفاعل النصي. كما يستحضر مقولة النوع الأدبي. يقول في كتابه «انفتاح النص الروائي»: سنتحدث عن «بنيات» نصية، لا تتميز عن بعضها بطبيعتها الصيغية البنيوية، ولكن بطبيعتها الدلالية والنوعية (من النوع الأدبي)» (ص٩٢).

لقد صنفنا هؤلاء الدارسين ضمن الشعريين من أن هذا التصنيف مأزق. فكتاب «انفتاح النص الروائي» مثلا، أقرب الكتب المذكورة إلى مدار الشعرية الصرف بحكم انشغاله النظري ببناء أنساق وآليات اشتغال الروائي من حيث كونه خطابا منفتحا. أما الكتب الأخرى بما فيها كتاب «تحليل الخطاب الروائي» لسعيد يقطين، فلا تمثل الشعرية بالنسبة لها سوى مداخل منهاجية لنقد الآثار الأدبية. فهي من ثمة أقرب إلى النقد الأدبي.

أما هؤلاء الباحثون فلهم بالطبع رأي في تنميط أعمالهم. فصاحب «انفتاح النص الروائي» يقول عن عمله هذا: «محاولة نعتقد جازمين أنها في بدايتها. وبدون تفاعل القارىء والناقد التفاعل المناسب معها نقاشا وبحثا وتطويرا، لا يمكنها إلا أن تنغلق على ذاتها، وتكون صيحة لا استجابة لها. وأن لنقدنا الروائي والأدبي عموما أن يضطلع بمهامه في تطوير قراءتنا ووعينا بالذات والموضوع في سياقاته الثابتة والمتحركة» (ص ٦). أما كتابه الآخر المذكور فوصف العمل فيه بأنه مزاوجة بين عمل الشعري وبين عمل الناقد الذي «يدقق كلياته ويبلورها من خلال تجربة محددة» (ص ٨).

وإذا كان حسن بحراوي حسم في ميثاقه مع القارىء حين أعلن أن عمله «قراءة» تريد أن تجد مكانها بخلقها تنوعا في الخطاب النقدي، فإن بشير القمري يقف عند وصف عمله بأنه «قراءة» تتبنى مقولة التناص. ولذلك سماها «قراءة تناصية».

يتبين مما سبق أن هذه الأعمال تقف في وضع من غير فاصل بين الشعرية والنقد الأدبي. فأصحابها شعريون من حيث بحثهم في المقولات الأدبية. ونقاد من حيث احتكامهم إلى الآثار الأدبية قصد نقدها.

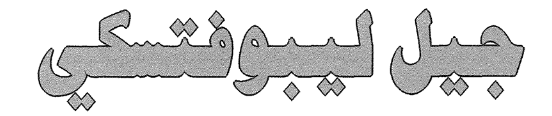
ويتميز سعيد يقطين بأنه أكثر من غيره اهتماما ليس بالآثار الروائية في ذاتها ولكن في المقولات والبنيات التي لا تمثل الروايات سوى انجاز لها والتي يمكن أن نجعلها مسؤولة عن إنتاج «رواية عربية».

ولعل السبب في ما نعتقده غيابا لهذا النوع من الدراسات، راجع إلى أننا مازلنا لم نعرف بعد إذا ما كانت عندنا بالفعل رواية «عربية» أم أن رواياتنا مجرد مبادرات لكتابة نصوص ذات خصوصية فردية ولم تؤسس بعد مشتركها الذي يسعف في تجريد بنياتها المشتركة.

إن ما عرضنا له من أعمال لا يمثل سوى عينات من جملة كبيرة من الكتب المنشورة والتي كانت في الأصل رسائل وأطروحات جامعية وقد تناولت مواضيع أدبية ومعرفية مختلفة، ولم يكن بوسعنا في مقام كهذا أن نعرض لها تفصيلا أو جملة. ولابد أن تتضافر الجهود في هذا الاتجاه لأجل تقييم حصيلة ما تم إنجازه حتى الآن. إذ لا يمكن لأية معرفة أن تتقدم دون حوار بناء بين الباحثين.

«نرجس» أو استراتيجية الفراغ «دراسة في الفردية المعاصرة»

تقديم بقلم المترجم سهيل حمد أبو فخر



ولد جيل ليبوفتسكي عام ١٩٤٤، ويعمل أستاذا للفلسفة في جامعة جرينوبل في فرنسا. ألَّف كتابا بعنوان «امبراطورية العابر L'EMPIRE DE L'EPHEMERE»، بالإضافة إلى كتاب «عصر الفراغ» الذي أخذت منه هذه المقالة، وهو مجموعة دراسات في الفردية المعاصرة. وقد ترجم الكتاب المذكور إلى اللغات الإسبانية والإيطالية والبرتغالية واليابانية والتركية.

العنوان الأصلي للكتاب:

GILLES LIPOVETSKY, L;ERE DU VIDE, GALLIMARD,1983.

إن كل جيل يحب أن يرى نفسه ويجد هويته في صورة أسطورية أو خرافية كبرى يعيد تفسيرها تبعا لقضايا الساحة: أوديب بصفته رمزا شاملا، بروميثيوس وفاوستوس وسيزيف بصفتهم مرايا للواقع الحديث. أما اليوم، وبنظر عدد كبير من الباحثين، والأمريكيين منهم بصورة خاصة، فإن نرجسا هو الذي يرمز للوقت الحاضر: «لقد أصبحت النرجسية أحد مواضيع الثقافة الأمريكية (١) الرئيسية». وبينما تُرجم كتاب سنت (٢) «طغيانات الذات» لتوه إلى اللغة الفرنسية، أصبح كتاب «ثقافة النرجسية» الكتاب الأكثر مبيعا في الولايات المتحدة كلها. وفيما وراء «الموضة» وطفرتها وبعض «الكاريكاتيرات» التي أمكن رسمها، هنا وهناك، لهذه النرجسية المحدثة NEO-NARCISSIME، فإن ظهورها على الساحة الفكرية قد أفادنا إفادة كبيرة في إرغامنا على تسجيل «التغير» الانثربولوجي الجذري الذي يتم تحت بصرنا والذي يشعر كل واحد منا به جيدا، بطريقة ما، ولو بصورة ضبابية. لقد أخذت مرحلة جديدة من الفردية تحطُّ رحالها: فالنرجسية تدل على بروز مظهر مستحدث للفرد في علاقاته مع نفسه وبدنه مع الآخر والعالم والزمن، في الوقت الذي انسحبت فيه الرأسمالية المتسلطة أمام رأسمالية المتعة والسلعة. لقد انتهى عصر الفردية الذهبي، تلك الفردية التنافسية على المستوى الاقتصادي، العاطفية على المستوى العائلي (٣)، الثورية على المستوى السياسي والفني، وانتشرت فردية صرفة منفلتة من آخر القيم الاجتماعية والأخلاقية التي كانت لا تزال تعايش سيادة «الإنسان الاقتصادي» HOMO AECONOMICUS وسيادة العائلة والثورة والفن، حتى أن كرة الفردية المتحررة من أي مدار سام قد غيرت اتجاهها هي نفسها كونها عرضة لرغبات الأفراد المتبدلة فحسب. إذا ما كانت الحداثة تتطابق مع روح المبادرة ومع الأمل المستقبلي، فمن الواضح أن النرجسية، بلامبالاتها التاريخية، تدشن مرحلة ما بعد الحداثة ونهايةمرحلة «الإنسان المتساوي» HOMO AE-QUALIS.

نرجس على المقاس

بعد الاضطراب السياسي والثقافي لسنوات الستينيات الذي أمكنه أن يظهر أيضا على أنه استثمار لكتلة المصلحة العامة، انتشرت ظاهرة فقدان العاطفة كظاهرة تم تعميمها على المجتمع بصورة علانية، مع اقتصار المصالح على المشاغل الشخصية الصرفة كنتيجة طبيعية لها، وقد حدث ذلك بصورة مستقلة عن الأزمة الاقتصادية. وبلغ عدم التسيُّس وعدم الانتماء النقابي نسبا لم يبلغاها قط، وغاب الأمل الثوري والمعارضة الطالبية، ونضبت الثقافة المضادة، وندرت القضايا التي لا تزال قادرة على شحن الطاقات لأجل طويل، وفقدت الجمهورية RESPUBLICA حيويتها، وأثارت المسائل الكبرى «الفلسفية» والاقتصادية والسياسة، أو العسكرية نفس الفضول المضحك الذي يثيره أي

أمر تافه، وأخذت «الأعالي» كلها تنهار شيئا فشيئا بقدر ما انزلقت في عملية التحييد والتتفيه الاجتماعيين الواسعة. ويبدو أن كرة الفردية فقط هي التي خرجت منتصرة من تيار فتور الشعور، وذلك في أن يحرص المرء على صحته، ويحافظ على وضعه المادي، ويتخلص من «عقده»، وينتظر العطل: فالعيش دون مثال ودون هدف سام أصبح ممكنا. إن أفلام وودي ألن والنجاح الذي أحرزته هي بحد ذاتها رمز لأعلى درجات استثمار فسحة الفردية كما يصرح بذلك هو نفسه «إن الحل السياسي لا يعمل» POLITI-CAL SOLUTION DON'T WORK (ذكره لاش ص ٣٠)، وهذه الصيغة تعبر لعدة أسباب عن روح العصر الجديدة، وعن هذه النرجسية الحدثة الناجمة عن الفرار من السياسة هي ذي نهاية «الإنسان السياسي» HOMO POLITI-CUS ومجيء «الإنسان النفسي» HOMO PSYCHOLOGICUS المتربص بكيانه وكيانه الأفضل.

إن العيش في الحاضر، ولا شيء غير الحاضر، وليس تبعا للماضي والمستقبل، و«ضياع اتجاه الاستمرارية التاريخية» (ثقافة النرجسية ص ٣٠)، وتلاشي شعور الانتماء «لأجيال متعاقبة متجذرة في الماضي وممتدة إلى المستقبل» هي التي تسم المجتمع النرجسي وتولده حسب رأي لاش. فنحن اليوم نعيش لذواتنا دون أن نهتم بتقاليدنا وصيرورتنا: لقد ألفي الاتجاه التاريخي نفسه مهجورا، شأنه بذلك شأن القيم والمؤسسات الاجتماعية. إن الهزيمة في فيتنام وقضية ووترجيت والإرهاب الدولي والكوارث البيئية (ثقافة النرجسية ص ١٧ و٢٨) قد أفضت إلى أزمة ثقة بالزعماء السياسيين، وإلى مناخ من التشاؤم والخطر المداهم، مما يفسر تطور الاستراتيجيات النرجسية في «البقاء»، تلك الاستراتيجيات الواعدة بالصحة البدنية والنفسية. فعندما يبدو المستقبل مهددا وغير موثوق، لا يبقى سوى الانطواء على الحاضر الذي نستمر في حمايته وإعداده وتوجيهه في نشاط دائم. وبصورة متزامنة مع وضع المستقبل بين قوسين، فقد تمخضت عن «تجريد الماضي من قيمته» منظومة تسعى للتخلي عن التقاليد والأقاليم القديمة ولإنشاء مجتمع بلا ظل ولا مرسى، ومع هذه اللامبالاة بالزمن التاريخي، أخذت «نرجسية جماعية» تحط رحالها، بوصفها عرضا مرضيا اجتماعيا من أعراض الأزمة المعممة على المجتمعات البرجوازية التي عجزت عن مواجهة المستقبل بغير اليأس.

يكاد الجوهري أن يفلت من بين أصابعنا تحت ستار الحداثة. فإذا أردنا أن نرجع النرجسية إلى «إفلاس» المنظومة (ثقافة النرجسية ص ١٨) حسب تقليد ماركسي مقدس، وأن نفسرها بدلالة «فساد الأخلاق»، أفلا نكون بذلك قد أعلينا شأن الوعي من جهة والظروف الاقتصادية من جهة أخرى؟ وفي الواقع أن النرجسية المعاصرة تنتشر في غياب مدهش للعدمية التراجيدية فهي تظهر بكثافة في مجرد فتور شعور APATHIE تافه، رغما عن الوقائع الكارثية التي تعرضها وسائل الاعلام وتعلق عليها كثيرا. فمن، باستثناء *علماء البيئة*، لديه شعور دائم بالعيش في عصر النهاية؟ لقد

تنامت «سلطة الموت THANATOCRA-TIE» وتضاعفت الكوارث البيئية دون أن تولد بحد ذاتها شعورا تراجيديا «بنهاية العالم». لقد اعتاد الناس دون احساس بالتمزق، على «الأسوأ» الذي تجتره وسائل الاعلام، واستقروا على ما يبدو في الأزمة التي قلما تغير لديهم الرغبة في الرفاهية وأوقات الفراغ. إن التهديد الاقتصادي والبيئي لم يفلح في النفاذ إلى عمق الضمير اللامبالي الحالي، ينبغي الإقرار بأن النرجسية ليست قطعا آخر انكفاء «للأنا» الذي أثبطه الانحطاط الغربي، فارتمى برعونة في المتعة الأنانية. والنرجسية ليس رواية جديدة في «التسلية» ولا «استلابا» ـــ ذلك أن الاعلام لم يصل إلى هذا التطور ـ فهي تلغي التراجيدي وتظهر على أنها شكل مستحدث لفتور الشعور الذي أحدثه التحسس السطحي للعالم بصورة متزامنة مع اللامبالاة العميقة بشأنه: إنها لمفارقة تفسرها بصورة جزئية غزارة الإعلام الذي يهاجمنا وسرعة تدافع الأحداث التي تبثها وسائله والتي تمنع تشكل أي انفعال دائم.

ومن جهة أخرى، لن نفسر النرجسية البتة انطلاقا من تراكم وقائع وأحداث دراميـة اقتصاديـة: إذا مـا كانـت النرجسية، كما يدعونا لاش للاعتقاد، وعيا مستحدثا بصورة جذرية، وبنية مكونة لشخصية ما بعد الحداثة، فيجب ضبطها على أنها محصلة لتقدم شامل ينظم سير المجتمع. ولا يمكن للنرجسية، وهي مظهر متماسك للفرد، أن تنجم عن كوكبة متباينة من أحداث دقيقة حتى لو عززها «وعي» سحري. فهي تنجم في الواقع عن الهروب العام من القيم والمقاصد الاجتماعية الذي تمخض عن التشخيص. إن فقدان العاطفة من منظومات الحس الكبرى والاستثمار العالي للأنا يسيران معا: ففي المنظومات ذات «الوجه البشري» التي تعمل من أجل المتعة والرفاهية وتنوع المعايير، تتضافر جميع الأشياء لإعلاء فردية صرفة، وبتعبير آخر فردية سيكولوجية، متحررة من الأطر الجماعية، ومتجهة نحو إبراز قيمة الذات. إن الثورة السلعية وأخلاقها المتعية وهي تعيد الأفراد بهدوء إلى ذرات منفعلة وتجرد المقاصد الاجتماعية من دلالتها العميقة شيئا فشيئا، قد سمحت للخطاب السيكولوجي أن يتطعم بالاجتماعي، وأن يصبح خلقا جديدا للجماعة، إنها «مادية» أحدثتها مجتمعات الرفاهية التي استطاعت، ويا للمفارقة، أن تفتح ثقافة تتركز على توسع الذات، ليس من خلال ردة فعل أو «قدرة نفسية إضافية»، بل من خلال عزل الفرد. إن موجة «الطاقة البشرية» النفسية والبدنية ليست سوى آخر لحظة من مجتمع تملّص من النظام المحكم وأنجز عملية التخصيص المنهجي التي بدأها عصر الاستهلاك سابقا. وبعيدا عن أن تنحدر النرجسية من «وعي» مثبط، فهي نتيجة تشابك منطق اجتماعي فردي تمتعي يسوقه عالم المواضيع والدلالات مع منطق علاجي وسيكولوجي تم إعداده منذ القرن التاسع عشر انطلاقا من الاقتراب من علم النفس المرضي.

الزومبي (٤) والسيكولوجي

وبصـــورة متـــزامنـة مـــع الثـــورة المعلـوماتيـة، شهدت مجتمعـات ما بعـد الحداثة «ثـورة داخلية» و«حركـة وعي» واسعة (ثقافة النـرجسية ص ٤٣ ـ ٤٨) وشغفـا لا سابـق له بـالمعـرفة وإنجـاز الذات، كما يشهد على ذلك تكـاثر الأجهزة السيكـولـــوجيــة وتقنيـــات التعبير والاتصـــالات والتأمـلات والـرياضـات الشرقية. فقد أخلت الحساسية السياسية السـائدة في سنـوات الستينيـــات المكـان «لحسـاسية عـلاجيـة»، حتى أن أصلـب الـــزعماء الســـابقين الــرافضين (وعلى الأخـص هـم) قـــد وقعـوا تحت سحـر تمحيـص الـذات SELF - EXAMINA-TION: فبينما ترك ريني ديفـس معركته الجذرية ليتبـع الشيخ الـروحي مهـاراج جي، يـروي روبن أنه طبق بتلـذذ، ما بين عامــي ١٩٧١ ـ ١٩٧٥، العـلاج الحركي والطاقـة الحيويـة والرولفنـج والتدليـك والهرولـة والتتشي والإزالـق والتنـويـم المغنـاطيسي والرقـص الحديـث والتأمـل والتحكـم الـذهنـــي والأريكـا والمعـالجة بالأبـر الصينية والعـلاج الرتشي (ذكـره لاش ص ٤٣ ــ ٤٤). فبينما يلهث النمـو الاقتصـــادي يتقهقـــر التطـــور النفسي، وبينما حل الإعـلام محل الانتاج، أصبـح استهلاك الوعي قهما (٥) جـديدا: يوجا، تحليل نفسي، تعبير بـدنى، زن(٦)، علاج بـدائي، ديناميكـا الجماعـات (٧)، تأمـل متسام، فعلى التضخم الاقتصادي يجيب التضخـم النفسي والانـدفـــاع النـرجسي العظيم الذي يولده. وعبر تركيز العواطف على الأنا المرفوع إلى خاصرة العـالم، يولد العـلاج السيكولـوجي الملـون بالصيغـة والفلسفـة الشرقيـة سيماء مستحـــدثـا لنرجـس المتحد مـع الإنسان النفسي مـن الآن فصاعـدا. فنرجس المهـووس بنفسه لا يحلم ولا ينام خدرا، إنه «يعمل» مثابرا من أجل تحرير «أناه» ومن أجل قدر كبير من الاستقـلال والسيادة: إنـه يكف عـن الحب «أن أحب نفسي بما فيه الكفاية يعني أنني لا أحتـاج أحدا كي يجعلنـي سعيدا» (ذكره لاش ص ٤٤)، هوذا برنامج روبن الثوري.

وفي هـــذا الجهـــاز النفسي يشغـــل اللاشعـور والكبت مـوقعا استراتيجيـا، فهما عـامـلان أسـاسيـان مـن عـوامـل النرجسيـة المحدثـة عبر إقرارهما بجهـل حقيقة الذات جهلا جـذريا: إن طرح طعم الـرغبـة وحـاجز الكبـت هـو تحد يفتـح اتجاها لا يقـاوم للعثور على حقيقـة الأنا: «ينبغـي علي أن أحصل هنـاك حيث كـان الهو(٨)». إن النـــرجسيـــة جـــواب على تحدي الـلاشعور: فـالأنا يسرع في عمـل لانهائي من التحـرر والملاحظة والتفسير طـالما أنه قـد أخطر بضرورة العثـور على نفسه. ولنقرّ أن اللاشعـور قبل أن يكون خيالا أو رمـزا، مسرحا أو آلـة، هو عـامل محرض يكمـن دوره الـرئيسي في عمليـة تشخيـص لانهائيـة: على كـــل واحـد أن «يقـــول كـــل شيء»، وأن يتحـــرر مـــن منظـومـات الـدفاع المغفلـة التـي تعيـق استمرار الذات التـاريخية، وأن يشخص رغبته عبر التداعيات «الحرة»، واليوم عبر الـلاشفـاهـي، عبر الصرخـة والشعـور الأصيل. ومـن جهة أخرى سيجد كـلٌّ ما يستطيع أن يعمل على أنه نفـاية (الجنس، الحلـم، زلة اللســان) نفسه محشـورا في نظـــام ذاتيـــة الليبيـــدو والحس. إن اللاشعـور إذ يوســع فسحة الشخصيـة

على هذا النحو، وإذ يدرج الحثالات كلها في حقل الذات، فهو يفتح الطريق لنرجسية بلا حدود. إنها نرجسية كاملة تطهرها بطريقة أخرى الصور النفسية الأخيرة حيث لم تعد كلمة السر تكمن في التفسير بل في صمت المحلل: إن المحلل إذ يتحرر من الكلام الفصل ومن المراجع الحقيقية، يواجه نفسه فقط ضمن دائرة يحكمها إغراء الرغبة الذاتي فحسب. عندما يتخلى المدلول عن مكانه لألاعيب الدال، وعندما يتخلى الخطاب نفسه عن مكانه للانفعال المباشر، وعندما تسقط المراجع الخارجية، حينذاك لا تصادف النرجسية أية عقبات فتستطيع أن تنجز نفسها بكل أصالتها.

وهكذا حل وعي الذات محل الوعي الطبقي، والوعي النرجسي محل الوعي السياسي، ولا ينبغي رد هذه الاستعاضة بصورة خاصة إلى الجدل الدائم حول تغيير اتجاه الصراع الطبقي، ذلك أن الجوهري يكمن في مكان آخر، فعلاوة على أن النرجسية أداة تجميع، فهي تتيح تجذير فقدان العاطفة في الدائرة الجماهيرية عبر استغراقها في ذاتها، وتسمح بتكييف وظيفي مع العزلة الاجتماعية التي تستخلص استراتيجيتها منها. وإذ تجعل النرجسية من الأنا دريئة جميع الاستثمارات، فهي تتشبث في مطابقة الشخصية مع تذرية صامتة ناتجة عن المنظومات المشخصة. ولكي تكون الصحراء الاجتماعية قابلة للحياة، ينبغي على الأنا أن يصبح الشغل الشاغل المركزي: لقد تحطمت العلاقة، ولا ضير في ذلك، لأن الفرد في إطار الاستغراق في ذاته. وهكذا تنجز النرجسية «نزعة إنسانية» غريبة إذ تفرغ التقسيم الاجتماعي من محتواه: فالنرجسية حل اقتصادي «للتشتت» العام، وهي تكيّف الأنا مع العالم الذي ولد منه ضمن دائرة كاملة. والترويض الاجتماعي لا يتم بعدئذ عبر القسر المنظم، ولا حتى عبر التسامي، بل يتم بالإغراء الذاتي. وبما أن النرجسية تقنية جديدة في تحكم مرن يدار ذاتيا، فهي تذيب الأفراد في المجتمع عبر انتزاعها صفتهم الاجتماعية، وتجعلهم متوافقين في مجتمع ذري إذ تمجد سلطة تفتح الذات الصرفة.

ولكن ربما تجد النرجسية وظيفتها العليا في التخفيف من محتويات الأنا الثقيلة الذي تنجزه مغالاته في طلب حقيقته الذاتية حتما، فكلما استثمر الأنا، وهو موضوع الانتباه والتفسير، ازداد الشك والتساؤل. إن الأنا ليصبح مرآة فارغة بسبب كثرة «المعلومات»، وسؤالا بلا جواب بسبب كثرة التداعيات والتحليلات، وبنية مفتوحة وغير محددة تستدعي معرفة العلاج والسوابق المرضية بصورة كبيرة. ولم يخطىء فرويد الذي قارن نفسه بكوبر نيكوس وداروين في نص شهير، كونه حكم على جنون العظمة لدى الإنسان بأنها إحدى «الأكاذيب» الثلاث الكبرى. لم يعد نرجس شاخصا أمام صورته الثابتة، بل لم يعد هناك من صورة، ما بقي هو مجرد استقصاء لانهائي للذات، قضية زعزعة أو تعويم نفسي على غرار التعويم في المال أو الرأي العام: لقد أصبح نرجس يدور في مساره الخاص. لم تكتف النرجسية المحدثة بتحييد العالم الاجتماعي عبر إفراغ المؤسسات من

استثماراتها الانفعالية، ذلك أن الأنا هذه المرة هو الذي يجد نفسه مصقولا ومفرغا من هويته وللمفارقة أن ذلك يتم بسبب استثماره العالي لنفسه. كما أن الفسحة الجماهيرية تتفرغ انفعاليا عبر فرط المعلومات والإغراءات والأنشطة، يفقد الأنا معالمه ووحدته عبر فرط الانتباه: لقد أصبح الأنا «كلاً ضبابيا». ففي كل مكان، يغيب الواقعي الراسخ ويسود «فقدان الجوهر» وهو آخر صورة لعدم الانتماء الذي يحكم مرحلة ما بعد الحداثة.

تعمل الأخلاق الجديدة الإباحية والمتعية على انحلال الأنا نفسه: إذ لم يعد بذل الجهد دارجا، وقد بخست قيمة القسر أو النظام الصارم لصالح تقديس الرغبة وإنجازها الفوري. إن كل شيء يتم كما لو أن الأمر يتعلق بإيصال تشخيص نيتشه إلى حده الأقصى إذ شخص ميلنا المعاصر إلى تشجيع «ضعف الإرادة» الذي يكمن في فوضوية الدوافع والميول وفي فقدان مركز الثقل الذي يخضع الكل لنظام تسلسلي: «إن تجميع الدوافع وتفكيكها ونقص التنظيم ما بينها تؤول إلى «إرادة ضعيفة»، في حين يؤول تنسيق هذه الدوافع تحت صدارة أحدها إلى «إرادة قوية» (٩). تآلفات حرة، عفوية خلاقة، لا توجيهية، هي ذي ثقافتنا التعبيرية التي تشجع، بالإضافة إلى إيديولوجيتنا في الرفاهية، التشتت على حساب التركيز، والعابر بدلا من الإرادي، وتعمل على تفتت الأنا، وعلى إبطال النظم النفسية المنظمة والمصطنعة. إن نقص انتباه الطلاب الذي يشكو جميع المعلمين منه اليوم ليس سوى أحد أشكال هذا الوعي الجديد البارد والتافه، المشابه لوعي مشاهد «التلفزيون» الذي يستهويه كل شيء ولا شيء، ذلك الوعي المحرض واللامبالي بآن واحد، المشبع بالأخبار، الوعي الاختياري المشتت على النقيض من الوعي الإرادي «المحدد من الداخل» إن نهاية الإرادة تتطابق مع عصر اللامبالاة الصرفة ومع غياب الأهداف الكبرى والمبادرات الكبرى التي تستحق تكريس الحياة من أجلها: «فورا، فورا» وليس "PER ASPRA AD ASTRA" (١٠). ونقرأ أحيانا نقشا يقول «تفجروا»، ما من شيء يخشى، فقد سعت المنظومة إلى أن تم سحق الأنا إلى استعدادات جزئية حسب عملية التفكيك نفسها التي فجرت المجتمع إلى ركام من الجزئيات الشخصية. والاجتماعي الفاتر جواب دقيق على الأنا اللامبالي وعلى الإرادة الواهنة، إنه زومبي جديد مثقف بالمهمات. وليس اليأس مفيدا، «فضعف الإرادة» ليس كارثة، ولا يعدّ لإنسانية مذعنة ومستلبة، ولا يعلن بشيء عن ارتقاء النظام الكلي TOTALIT-ARISME(١١): لأن فتور الشعور التافه يمثل أكثر من حصن إزاء قفزات التدين التاريخي المفرط وإزاء تدابير الذهان الهذياني (١٢) DESSEINS PARA NOIAQUES. إن نرجس المهووس بنفسه، المتربص بإنجازه الشخصي وبتوازنه يقف حاجزا أمام خطابات تعبئة الجمهور، فاليوم تبقى النداءات للمغامرة وللمجازفة السياسية بلا صدى، فإذا ما وجدت الثورة نفسها مهملة، فينبغي عدم تجريم أية «خيانة» بيروقراطية: فالثورة تنطفىء تحت مساليط تشخيص العالم المضللة. وهكذا فقد اختفى «عصر

الإرادة»: غير أنه لا حاجة للجوء إلى أي «انحطاط» على غرار نيتشه. هوذا منطق منظومة تجريبية قائمة على السرعة في تطبيق التدابير التي تقتضي استبعاد «الإرادة» بصفتها عقبة أمام نشاطها (نشاط المنظومة المترجم) العملي. إن المركز «الإرادي» بيقيناته الداخلية وقوته الجوهرية يمثل بؤرة مقاومة ضد تسريع التجريب: فالأفضل منه فتور الشعور النرجسي، والأنا المنهار هو وحده القادر على أن يمشي بحركة متزامنة مع تجريب منهجي ومتسارع.

تقوم النرجسية بتصفية القوى الصلبة «المحددة من الداخل» والمتعارضة مع المنظومات «العائمة»، وهي تعمل أيضا على انحلال «التحديد الخارجي» الذي كان يمكنه بنظر ريسمن أن يكون شخصية المستقبل الغنية، بيد أنه سرعان ما ظهر على أنه الشخصية الاجتماعية الأخيرة المتوافقة مع المرحلة التي دشنت منظومات الاستهلاك والوسيطة ما بين الفرد الإرادي النظامي (المحدد من الداخل) والفرد النرجسي.وفي اللحظة التي أعاد فيها منطق التشخيص تنظيم كامل قطاعات الحياة الاجتماعية، فإن التحديد من الخارج، بما أنه يحتاج لموافقة الآخر الذي يوجه سلوكه، قد ترك المكان للنرجسية وللاستغراق الذاتي مقلصا بذلك من تبعية الأنا للآخرين. إن سنت على حق نوعا ما: «توشك المجتمعات الغربية أن تنتقل من أنموذج مجتمع يوجهه الآخرون تقريبا إلى مجتمع موجه من الداخل» (طغيانات الذات ص ١٤). وفي وقت اختلاف المنظومات باختلاف الهوية، لم يعد ينبغي على الشخصية أن تكون من الطراز الجماعي أو المتشابه، بل ينبغي عليها أن تعمّق تميزها وفرادتها: فالنرجسية تمثل هذا الخلاص من سلطة الآخر، وهذه القطيعة مع نظام المقاس الواحد السائد في أوائل عهد «مجتمع الاستهلاك». إن تمييع هوية الأنا الصلبة وتعليق أسبقية نظر الآخر، هما في جميع الأحوال، عامل مساعد في عملية التشخيص التي تقوم النرجسية بها.

ونحن نقترف خطأ كبيرا إن أردنا أن نحلل «الحساسية العلاجية» انطلاقا من أي خراب في الشخصية التي تنجرف في تنظيم بيروقراطي للحياة: «ذلك أن تقديس الذات لا يعود بأصله إلى إثبات الشخصية بل إلى سقوطها» (ثقافة النرجسية ص ٦٩). والعاطفة النرجسية لا تصدر عن استلاب وحدة ضائعة، ولا تعوض نقصا في الشخصية، بل تولد قالبا جديدا للشخصية ووعيا جديدا عبر التردد والتموج. ووظيفة النرجسية في أن يصبح الأنا فسحة «عائمة» بلا استقرار ولا معلم، وشعورا صرفا متكيفا مع تسريع التدابير ومع ميوعة أنظمتنا فالنرجسية بذلك أداة طيعة لتغيير نفسي دائم، وهي ضرورية لتجريب في ما بعد الحداثة. وبصورة متزامنة، تشذب النرجسية المقاومات والقوالب من الأنا، وتجعل ممكنا تمثُّل نماذج السلوك التي يضبطها مجبرو الصحة البدنية والعقلية: فعبر تأسيسها «لفكر» منطو على «التدريب المستمر»، تسهم النرجسية في عمل كبير هو عمل الإدارة العلمية للأبدان والنفوس.

إن تلاشي معالم الأنا هو الجواب

الدقيق على الانحلال الذي تشهده اليوم الهويات والأدوار الاجتماعية التي كانت قد تحددت بدقة سابقا، والتي تندرج في تناقضات منظمة: وهكذا فقد دخلت أوضاع المرأة والرجل والمجنون والمتمدن (الخ) في مرحلة من الغموض والريب حيث يزداد التساؤل حول طبيعة «الشرائح» الاجتماعية. ولكن في الوقت الذي ينسب فيه تلاشي أشكال الغيرية إلى قضية الديمقراطية بصورة جزئية على الأقل، أو إلى تأثير «المساواة» التي تميل، كما أظهر جوشيه بوضوح، إلى تقليص كل ما يصور الغيرية الاجتماعية أو اختلاف الجوهر بين الكائنات، وذلك عبر إقامة «تشابه» مستقل في المعطيات المرئية (١٣)، وذلك أن ما أسميناه نزع الجوهر عن الأنا ينجم عن قضية التشخيص بصورة رئيسية. إذا ما كانت الحركة الديمقراطية تفكك معالم الآخر التقليدية، وتجرده من كل تباين جوهري إذ تطرح هوية واحدة بين الأفراد مهما تكن الفوارق ظاهرة مع ذلك، فإن قضية التشخيص النرجسية بدورها قد زعزعت معالم الأنا وجردته من أي محتوى نهائي. فقد غيرت سيادة المساواة فهم الغيرية رأسا على عقب مثلما تغير السيادة المتعية والنفسية فهم هويتنا الخاصة رأسا على عقب. زد على ذلك أن الانفجار السيكولوجي يأتي في نفس اللحظة التي تجد فيها كلُّ أشكال الغيرية (المنحرفون والمجانين والمجرمون والنساء، الخ) نفسها عرضة للجدل، وتتأرجح في كل ما أسماه توكفيل «تساوي الشروط». فعندما تنسحب الغيرية الاجتماعية أمام الهوية الفردية وعندما ينسحب التباين أمام المساواة، ألا يمكن أن تنبثق مشكلة الذات الخاصة «الداخلية» هذه المرة؟ أفلا يمكن لموجة الخلفية السيكولوجية أن تنبثق لأن قضية الديمقراطية قد تعممت بلا تخوم ولا حدود يمكن تعيينها؟ عندما يحل الارتباط مع الذات محل الارتباط مع الآخر، تكفُّ الظاهرة الديمقراطية عن أن تكون قضية إشكالية، وبهذا المعيار فقد يعني انتشار النرجسية قرارا من سلطة المساواة التي قلما تتابع عملها مع ذلك. وبعد أن حلت المساواة مسألة الغير (الذي لم يعد معروفا اليوم، وهل هذا موضوع إثارة وتساؤل؟)، فقد مهدت الأرض أمام مسألة الأنا وسمحت بانبثاقها، ومنذ ذلك الوقت أخذت الأصالة تغلب على المماثلة، ومعرفة الذات تغلب على المعرفة. ولكن وبصورة متزامنة مع غياب صورة الآخر عن المسرح الاجتماعي، ظهر «تقسيم» جديد هو تقسيم الشعور واللاشعور، هذا الانقسام النفسي، كما لو أنه لا بد من حدوث التقسيم بشكل دائم ولو كان تحت صيغة نفسية لكي يستطيع عمل التجميع أن يستمر. إن مقولة «الأنا هو الآخر» قد أثارت قضية النرجسية وولادة غيرية جديدة ونهاية تآلف الذات مع الذات عندما كف «مقابلي» عن أن يكون آخرا قطعا: إن هوية الأنا تتزعزع عندما يتم إنجاز الهوية الواحدة بين الأفراد، وعندما يصبح كلُّ كيان «شبيها». إن الصراع الذي ينطوي على انتقال التقسيم وإعادة انتاجه صراع يضطلع دوما بوظيفة دمج اجتماعي (١٤) عبر مرمى أصالة الرغبة وحقيقتها في هذه المرة أكثر مما هو عبر إحراز الكرامة من خلال الصراع الطبقي.

الهوامش

(١) كريستوفر لاش، ثقافة النرجسية، نيويورك، وارنر بوكس، ١٩٧٠ ص ٦١. ويذكر لاش الأعمال التالية بالإضافة إلى أعمال سنت حول موضوع النرجسية:

- جيم هوجان، الانحطاط: أصالة الحنين والنرجسية وتدهور السبعينات، نيويورك، مورو ١٩٧٥.
- بيتر مارن، النرجسية المحدثة، هاربرز، اكتوبر ١٩٧٥.
- إدوين شور، مصيدة الإدراك، الاستغراق الذاتي عوضا عن التغيير الاجتماعي، كوادرنجل، تايمز ١٩٧٥.

بالإضافة إلى عدد كبير من الأعمال المستوحاة من علم النفس وخاصة:

- جيوفاشيني، التحليل النفسي واضطرابات الشخصية، نيويورك، جاسون آرنسون، ١٩٧٥.
- كوهت، تحليل الذات، نيويورك، المنشورات الجامعية الدولية ١٩٧١.
- كيرنبرغ، الشروط الفاصلة والنرجسية المرضية، نيويورك، جاسون آرنسون ١٩٧٥.

ومنذ تحرير هذا النص، تمت ترجمة كتاب لاش (إلى اللغة الفرنسية - المترجم) تحت عنوان «عقدة نرجس LE COMPLEXE DE NARCISSE»، وصدر عن دار لافون عام ١٩٨٠، والصفحات المشار إليها هي صفحات الطبعة الأمريكية (المؤلف).

(٢) ريتشارد سنت، طغيانات الذات، ترجمة انطوان بيرمن وروبيكا فولكمن، باريس، منشورات سوي، ١٩٧٩ (المؤلف).

(٣) إدوار شورتر، نشأة العائلة الحديثة، منشورات سوي، الترجمة الفرنسية، ١٩٧٧ (المؤلف).

(٤) الزومبي هو الشبح العائد حسب معتقدات جزر الأنتيل (المترجم).

(٥) القهم BOULIMIE هو الشراهة المرضية (المترجم).

(٦) زن: طائفة بوذية يابانية يحتل التأمل مكانا مرموقا لديها (المترجم)

(٧) ديناميكا الجماعات: علم النفس الاجتماعي الذي يدرس تكون الجماعات وتطورها وتفاعل أعضائها (المترجم)

(٨) الهو: مجموع الدوافع اللاشعورية، نذكّر: الهو والأنا والأنا الأعلى (المترجم).

(٩) نيتشه: العدمية الأوروبية، نبذات منشورة بعد وفاته، جمعها وترجمها كريمر ماريتي، وصدرت عن U.G.E، ص ٢٠٧ (المؤلف).

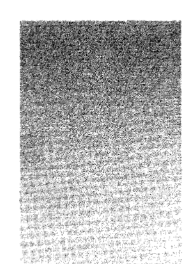
(١٠) «من وراء الحواجز عبر النجوم» ذكر ريسمن هذه الجملة في كتاب «الجمهور الانفرادي»، آرتو، ١٩٦٤، ص ١٦٤ (المؤلف).

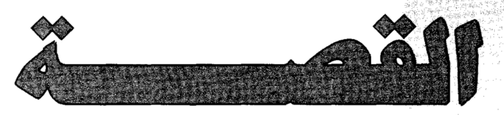
(١١) نظام تسيطر السلطة السياسية فيه على جميع مؤسسات الأمة وطاقاتها المنتجة (المترجم).

(١٢) ذهان مزمن من أعراضه الهذيان الثابت مع نزعة للشك والارتياب (المترجم)

(١٣) مارسيل جوشيه، توكفيل، نحن وأمريكا، مجلة ليبر، العدد ٧ ص ٨٣ ـ ١٠٤ (المؤلف).

(١٤) المرجع السابق، ص ١١٦ (المؤلف).





القصة والمتغير الاجتماعي عند طاغور

● بدر عبدالملك

المقدمة:

نود أن نوضح في مقدمتنا أننا لا نستطيع في ظروف زمنية محدودة، أن نتناول بالدرس كل قصص طاغور القصيرة نتيجة بعدنا عن المصادر وصعوبة الحصول عليها، لذا لن تكون دراستنا معمقة وشمولية لكل ما كتبه طاغور من القصص القصيرة مابين فترة ١٨٨٤ـ ١٩٤١، ولا العودة إلى مناقشة مرحلة سابقة عن هذه المرحلة، حيث ثمر النبتة الأولى للموهبة القصصية بدأت أبكر بعقد من الزمن. كما أن إشكالية الانقطاع والتواصل الكتابي أحد مسبباتها. وعلى هذا الأساس وجدنا أن «مختارات» من القصص القصيرة لطاغور، ستكون مفتاح الدخول إلى عالمه، منطلقين من اعتمادنا على الترجمة الرصينة، والدراسة الأكثر حداثة في أعمال طاغور، الشعرية والقصصية، والتي وضعها «وليم راديس» وهي دراسة طويلة عبارة عن أطروحة الدكتوراه لعام ١٩٨٧، وهو حاصل على عدة جوائز أدبية حول غرب البنغال وبنغلاديش ومحاضر في اللغة البنغالية وأدبها في المدرسة الشرقية والدراسات الأفريقية في بريطانيا. وسنقوم بتحليل الثلاثين قصة التي وردت في كتاب راديس كونها تغطي أخصب وأغزر مرحلة من حياة طاغور القصصية. هذه القصص المنتقاة تمثل من حيث مرحلتها الزمنية فترة عقد من الزمن مابين عام ١٨٩٠ ــ ١٩٠٠، فقد «كتب فيها ٥٩ قصة قصيرة»(١) وبين عام

١٨٩١ ـ ١٨٩٥ كتب ٤٤ قصة أي ما يعادل قصة كل شهر، وكتب الباقي بين عام ١٨٩٦ ـ ١٨٩٧ ثم توقف وقفة قصيرة، وعاد من جديد عام ١٨٩٩، ثم توقف مطولا «غير ان حبه للسرد والنثر الروائي انعكس في النثر الروائي والشعر الملحمي». وفي حالة اعتبارنا ما نشره من سرد قصصي ونثري في كتابيه الصادرين عام ١٩٠٠ وبعنوان «حكايات» والآخر بعنوان «قصص» فإنهما يحتويان على أكثر من ثمانين قصة.

لقد سعينا في دراستنا إلى إعطاء صورة عامة يمسك فيها القارىء المرحلة التاريخية والخلفية الحياتية لتجربة طاغور القصصية والطبائع والنزاعات الإنسانية والجوانب المكانية والمتغير الاجتماعي والموروث والطوبوغرافيا وجغرافية البنغال، كلها مرت بصورة باهتة أو موحية أو عميقة في لوحات تشكيلية وصور تسجيلية رسمها طاغور بلغة القصة وفنها الذي لم يسلم من قسوة النقاد وسكاكينهم الحادة آنذاك. وسيلمس القارىء، داخل تلك المحاور الستة، موضوعات وقضايا وظواهر عديدة رصدها طاغور، وكانت «كما أشار النقاد البنغاليون أو أعادوا الملاحظات نفسها أو أضافوا أو ألمحوا إلى أن دقة القصص بمثابة الوثائق الاجتماعية»(٢). ولكي نرحل مع طاغور في قاربه عبر الأنهار والبحيرات البنغالية لابد وأن نعايشه ونعايش شخصياته وعالمه، وخير ما نعايش به طاغور هو قراءة قصصه التي هي ذاكرة بنغالية أولا وهندية ثانيا وأخيرا وهو المهم والأهم أنها ذاكرة إنسانية عظيمة، وملكنا جميعا، لأن طاغور كان يحلم بمجتمع إنساني دشن أسسه وفلسفته في إبداعه ومدرسته «شانتينكتان». لذا لم يكن غريبا أن يحظى باحترام وإعجاب شخصيات كبيرة، سياسية وغير سياسية مثل غاندي وجواهر لال نهرو الذي قال عنه «كانت علاقتي بغاندي وثيقة للغاية، وكان تأثيره في جليلا، ولكن عقلي كان يتناغم بدرجة أكبر مع طاغور» وهذا ما يجعل الأدب أكثر بقاء وديمومة في الزمن عن الكتابات السياسية الآنية، ففي الأدب يعيش الإنسان بروحه الخالية من الأنانية والتعصب والتحيز حيث يبحث عن الأسمى والمتسامي، عن الحق والخير والجمال.

كانت المدن الرئيسية في شرق وغرب الهند في أواخر القرن الثامن عشر، تشهد تحولا كبيرا، نحو بنية المدن العصرية ومعالمها، فأخذت تدشن، هياكل وبنى النظام البيروقراطي الكولونيالي. وكانت كلكتا عاصمة الحكومة وبومبي أبرز المدن الرئيسية من نواحي عدة، وكنقطة تواصل وتقاطع على الطرق البحرية والبرية من أوربا إلى الشرق الأقصى. غير أن تطور الآلة والثورات المتسارعة في العالم مع أوائل القرن التاسع عشر، حتى الحرب العالمية الأولى، كانت تدفع بالضرورة المدن التابعة للكولونيالية البريطانية بأن تتحرك وتتطور مع تلك الاحتياجات والعلاقات العالمية، غير أن العمق في الأدب البنغالي والهندي ظل في جوانب ما ستاتيكيا وبطيئا. ومع ذلك كانت الرياح العالمية المتدافعة تخترق وتهدم ولو ببطء المجتمع التقليدي في شبه القارة الهندية، وكانت تدك الآلة الحديثة والقيم الجديدة والمواصلات بقايا الأسس المجتمعية القديمة بما فيها المجتمع البطريركي. فحمل المجتمع الهندي الواسع والكبير جغرافيا وثقافيا في

أحشائه وخلاياه حالة التناقض والوحدة والصراع بين الجانبين الجديد والقديم، وبين هذا الخط الأساسي تكمن لوحة فسيفسائية من العلاقات المجتمعية الهندية التي لم تستطع حتى الحكومات الحالية إزالتها إلا على أوراق التشريع والقوانين وبين صفحات الورق، أما على مستوى الوعي والنفسية المجتمعية فإن هناك أناساً مازالوا يعيشون خارج هذا العصر، ومقولة أن العالم أصبح قرية صغيرة تصبح أشبه بالبالون الفارغ والمطاط الناعم القابل للانفجار من أول وخزة، كلما شخصنا قرى ومجتمعات تعيش على حافة الفقر والتخلف في مجتمعات العالم الثالث. إذ مازالت قرى هندية وعادات مجتمعية وإثنية تواصل حتى اليوم عادة زواج الأطفال، والبحث عن المهور العالية وأزمة العائلة الفقيرة في إعداد ابنتهم للزواج من طبقة جيدة واقتناص العريس المناسب بتقديم المهر المغري.وطاغور ككاتب ومثقف كان على تماس بكل تلك الظواهر المجتمعية التي رصدها ورسمها في العديد من قصصه. وسنقدم هنا الموضوعات والظواهر التي تجسدت في نصوص قصصه كمؤشر مجتمعي جيد لدراسة البنغال في تلك الحقبة من الزمن.

زواج الأطفال

نلتقي في العديد من القصص التي تقع ضمن دراستنا بشخصيات صغيرة عمريا، وعائلات مهمومة كجزء من التقاليد البنغالية في كيف يزوجون بناتهم؟ والأهم هو البحث عن عائلة ميسورة وغنية وذات سمعة جيدة وتنتمي إلى نفس الطائفة، والأكثر من ذلك نكتشف قلق الأب في بعض القصص عن تأخر ابنته عن فترة الزواج المعتاد لأنها تجاوزت العاشرة، وأنها الآن في الثالثة عشرة، وياللهول من ذلك ونحن نستمع ونشاهد هموم طفلة مثل «أوما» في قصة «كراس التمارين» التي تعكس قلقها وبعدها كطفلة عن بيت أبيها، يعرّفنا الراوية عن ان «اوما» تزوجت في التاسعة، مظهرا طاغور إبداعيته في إظهار التضاد مابين المناخ العام الخارجي لمظاهر احتفالات الزواج الموسيقي والفرح وحالة الطفلة «كان صوت الناي في اليوم الثانى، غير انني أشك إذا كان أي واحد من ذلك الحشد من ضيوف العرس عرف حقا ماذا شعرت الفتاة في قلبها المرتعش، خلف حجابها وزينتها وساريها البيناريسي»(٣) (نسبة إلى منطقة بينارس) هذا الغوص وتلك الحساسية للمشاعر الإنسانية يعرفها الأب الراوية، وتعرفها مخاوف الطفلة التي كتبت في كراس تمارينها الطفولي الذي أخذته معها إلى بيت الزوجية فكتبت باكية «*ياشي ذهبت إلى البيت، أتمنى* أن أستطيع بأن أعود إلى أمي — يا شي لم تكن إلا خادمتها ـ التي صاحبتها حتى بيت الزوجية وعادت إلى بيت مخدومها أب العروس. وهنا يفتح لنا طاغور نوافذ تحسس المخاوف والقلق الطفولي بعيدا عن بيت طفولتنا المألوف، عشنا الأول كما يحلو لباشلار ترديده. وهل نلوم الراوية حين لعب لعبة الزواج مع سورابالا في «الليلة الوحيدة» كجزء من قيم مبكرة تحولت إلى لعب للأطفال. أغاظ أم سورابالا مثل هذا السلوك «المشين» لانها لا تفضل اللعب بمثل هذه الأشياء المقدسة. ويمر بفرشاته طاغور في «الاخت الكبيرة» عن حالة الزواج المبكر. ولا نستغرب نتائج الزواج المبكر أو زواج

الأطفال وتأثيره على صحتهم فقد «أنجبت طفلا ميتا قبل أن أبلغ الرابعة عشرة وشارفت على الموت أثناء الولادة مما أثر على نظري»(٤). بهذه النبرة الحزينة تدخلنا إلى مأساتها منذ بداية القص الزوجة الضريرة في «نعمة البصر» بعد أن اخبرتنا عن أنها تزوجت وعمرها في الثمانية. في «كابلي والاه» تتزوج «ميني» وعمرها ثلاث عشرة سنة بالرغم من أننا أمام شخصية من النموذج المثقف فهو كاتب ومؤلف ويضع نفسه في طليعة المجتمع بقوله «غالبية البنات البنغاليات يكبرن ويسمعن المصادر المتكررة عن بيت أزواجهن، غير أن زوجتي وأنا كنا من الناس التقدميين، ونحن لا نتكلم لابنتنا الصغرى حول مستقبل زواجهن» (٥) فيكشف طاغور عن لوحة كاملة للظاهرة بنص مكثف يسمح لنا بالتوغل في النفسية والذهنية المجتمعية. ونستغرب في «منتصف الليل» عن تأخر ابنة الطبيب عن الزواج فقد بلغت خمس عشرة سنة إلا أن ستارة الاستغراب لدينا تنزاح عندما يخبرنا الراوية سبب عدم زواجها حتى الآن لأنه سمع بأنها ليست ابنته الشرعية»(٦).فمن كان في ذلك الوقت يفوت فرصة الزواج من ابنة الطبيب؟! إن لم تكن هناك قضيةأخلاقية كبرى، ومع ذلك يحطم طاغور تلك السدود القديمة ليتزوج في النهاية «داكشين بابو» الملاك ابنة الطبيب وكأننا أمام مساومة بين شريحتين دوافعها نفعية، وزواج آخر بعد موت العاطفة القديمة مما يدفع الزوجة للانتحار، فهي أمام مشهد مأساوي، أولا معضلتها المرضية وثانيا غيرتها من «منوراما» ابنة الطبيب الجميلة، والتي ستحتل محلها وتزيحها من موقعها. لقد كنا امام تضادات ثنائيةAMBIVALANCE بين ثلاث شخصيات محورية مركزها داكشين بابو الملاك الشاعر، الحساس والكحولي والمصاب بحالة خوف ليلية وكأنه مصاب بنوع من البارانويا ومن شبح زوجته الميتة وتأنيب للضمير، الذي يذكّره بخيانته العاطفية لها، وبأن الحب وكلماته ليست إلا أكذوبة نقولها في زمن ما لنساء مختلفات، ألم نردد لأكثر من امرأة «انني لن أنسى حبك أبدا» مثل ما فعل داكشين، غير أنه لم يستطع الهروب من ذاكرته وروحه وحساسيته المفرطة مع ظلمة الليل وشبح الخوف.

ظاهرة المهور

وجدنا في قصص طاغور العلاقة بين زواج الأطفال ونظام المهور، بل وتداخل الطائفة في مثل تلك الحالات، إلى درجة وجدنا أن هناك تبايناً داخل الطائفة نفسها في نظام المهور، فالمرتبة الاجتماعية داخل الطائفة لها خصوصيتها، ويلعب العنصر الاقتصادي والثروة موقعا بارزا من هذه الظاهرة المجتمعية والتي كانت مشاهدها مسهبة وانعكاساتها عديدة في القصص. ويقف طاغور منتقدا تلك الظاهرة إما بإيحاء وتلميح أو بدخول مباشر في نص مكشوف يأخذ شكلا ساخرا ومبطنا. في قصة «الخسارة والربح» نلتقي ليس بالطريقة اللاانسانية للعلاقة بين العائلتين، بل وفي قسوة أم الزوج وأبيه حيال الزوجة ووالدها، هنا الفظاظة والقسوة اللامتناهية وموت الأحاسيس حين ترد الأم على برقية ابنها الذي طلب إرسال زوجته على جناح السرعة، وقد ماتت أثناء غيابه في رحلته القصيرة جدا في مهمة عمل، حيث أجابت

الأم برقيته قائلة «ابني العزيز لقد أمنّا لك فتاة أخرى، رجاء خذ إجازة سريعة وتعال إلى البيت. في المتناول هذه المرة مهر بعشرين ألف روبية نقدا». (٧).

في قصص أخرى تصبح ولادة البنات وكثرتهن عبئاً في نظام المهور كما شعرنا في قصة «شهرة تارا براسانا» فقد كان «لديهما أربع بنات وهذا يتطلب تزويجهن وبحاجة إلى ثروة» ومع ذلك تجنب «دكشايانى» الشخصية اللطيفة والمهووسة بشهرة زوجها وأوهامها بطفلة خامسة كزيادة اخرى للطامة الكبرى في العائلة البنغالية التي يصفها طاغور بأنها لم «تكن قلقة إطلاقا». في «الضيف» قبل الأب أن يتنازل عن المهر إلى ابنته بعد أن أغلقت «شارو» الباب على نفسها رافضة مقابلة إحدى عائلات البيوتات الكبيرة.

ولكن شيئاً واحداً لم يستطع الأب «ماتيلال» التغاضي عنه أبدا وهو يصرخ أمام زوجته حين اقترحت «تارابادا» زوجا لابنتهما «هذا مستحيل لا نعلم أي شيء عن طائفته» (٨). ولم يرتح إلا حينما استفسر عن طائفة تارابادا، والذي اكتشف انه فقير، غير انه من «الطوائف العليا» أو الراقية. أما في «ثاكوردا» فإن المهر يصبح إشكالية بين طبقتين متصارعتين ومتآلفتين، طبقة تقليدية قديمة فقدت ثروتها، إلا أنها تحتفظ بأصالة نسبها، وطبقة جديدة ثرية جاءت مع المتغير الاجتماعي في المدينة، الأولى لديها تاريخها العالي وخزائنها الفارغة وذكريات مجد مضى، والثانية ليست إلا قوة صاعدة دون مجد قديم، غير أنها صنعت ثروتها وارتبطت بالتعلم والتجارة وخزائنها مليئة، هنا نقف أمام شخصيات من طبقة تعيش حالة خداع الذات مثل ثاكوردا البائس بروحية طيبة وعقلية متصلبة حيال تضخيم الذات للنسب، إلا أنه لا يمتلك ثروة تغري العائلات للتقدم من ابنته فهو لا يملك مهرا يتناسب تناسبا متوازنا مع الثقل الاجتماعي لتاريخ العائلة، هنا نجد أنفسنا من جديد حيال تضاد ثنائي متداخل ومختلف AMBIVALANCE ذا طبيعة مأساوية وكوميدية، بل وفي الخاتمة نتواجه مع الكوميديا والكوميديا المضادة التي انقلبت ضد الراوية بعد ان اكتشف «ان هناك أكثر من الدعابة اللاذعة»(٩). في هذه القصة يصور طاغور فئتين نموذجيتين، في البنغال في تلك المرحلة الانتقالية، أثرياء بالوراثة أصابهم الإفلاس وأثرياء جدد بالمهنة وسخرية الطرفين من بعضهما البعض، انها حالة صراع وديمومة في المجتمع المتغير.

ويعرض طاغور «كيف يستغل الرجال وسامتهم وجمالهم وثروتهم كرأسمال في البحث عن زوجة تدفع مهرا عاليا» وتصلف وعجرفة ثاكوردا ابن الحسب والنسب أبا عن جد بقوله «ان سادة نيانجور ليس هم الذين يخطبون أولا (المفاتحة بالزواج) في الموضوع حتى وإن ظلت ابنتهم دون زواج» فتذكر الكثير من القصص المشابهة إلى حد ما في الأدب العربي، وهي من أكثر الظواهر التي انتقدتها القصة الإماراتية مع احتفاظها بتفاصيلها المحلية المختلفة مما يعكس حيوية رصد القصة في الإمارات للظواهر في المنعطفات التاريخية والاجتماعية. في «ثاكوردا» نلتقي بملامح الدعابة والسخرية التي تذكرنا بمناخ تشيخوف، و«بالمفتش العام» لغوغول، حيث وهم الشخصية بأنها هامة ومعروفة من قبل أوساط الرجال المشاهير والشخصيات

البارزة والثرية.

الميراث

تعلمنا الحكايات الدينية والقصص الميثولوجية عن اقتتال الأخوة وانقسامهم وتبعثرهم بسبب الملكية والميراث. وقد مرت العائلة والمجتمع البنغالي والهندي بهذا الخط الإنساني المتعرج من الصراع مما ألهم طاغور ابن العائلة الاقطاعية والملاكين الكبار في البنغال بقصص وحكايات أبرز شخصياتها هي عائلته نفسها، منتقدا ظاهرة العداء والكراهية بين الأقرباء بسبب الميراث، بل ويصور لنا استعداد البعض للقتل والعنف بسبب الميراث والثروة. إن عالم الجشع من العوالم التي نبذها طاغور بقوة مستلهما تجربته من والده. لذا لا نستغرب من الأب الطيب أن يتنازل عن جزء من ثروته إلى المستأجرين أو البراهمة. بينما الابن النموذج الجشع يرفض طيبة والده كما هو في «حلت المشكلة» واختلف أبناء العم في «القسمة» حول ملكية قناة الري وهو ترميز رائع للثروة، مما خلق نزاعا تحول إلى أروقة المحاكم، وشيدت جدران الكراهية وأزيلت جسور المحبة فأغلقت النوافذ والأبواب بعد أن كانت مفتوحة موحيا طاغور بإغلاق عالم المحبة بين الأهل والأقرباء مثلما أخبرنا الروائي الأسباني كاميلو خوسيه ثيلا في روايته «عائلة باسكوال دوارتي» حيث نسمع مفردة تقول: «لا توجد كراهية أبشع من كراهية الدم الواحد». هكذا عرف «بنامالي» الطيب ان «الرباط قد انفصم عراه» نراها بادية في الصراع بين الابن والأب في «التنازل عن الثروة» وفي «الذهب الخادع» يترك الأب وصية الورثة إلى الأخ الأكبر «شيبانات» وصراع زوجات الأخوة وغيرتهن. بسبب الثروة وغش الأخ لأخيه في نهب الميراث والعيش بمستوى رغيد بسبب السرقة من الميراث» (١٠). وخداع الزوج ونهبه ميراث الطفل اليتيم في «الأخت الكبيرة» والأكثر من ذلك، القتل والتسميم الكامن وراء الرغبة نحو التملك مهما كان الثمن. وتقهقر الوضع الاجتماعي في «تاكوردا» بسبب إفلاس العائلة وضياع الميراث. وهوس الزوجة في البحث عن الثروة والكنز المخبوء «في الذهب الخادع» وقلق الرجل الحصيف «بايدينات» في البحث عن الابن المنتظر ليرث الميراث غير أنه يأتي متأخرا ويقتله دون علمه، كما هو في قصة «الابن القربان»، يخبرنا طاغور عن الشخصية وتزايد قلقها دون وريث بقوله» وبقدر ما تنمو ثروته يصبح قلقه أكثر حول من الذي سيرثها»(١١) تلك الثروة التي عبث بها المشعوذون والبراهمة والرهبان وغيرهم، وقد أكلوا بشراهة من قرابينه على أمل أن يستطيعوا بصلواتهم أن يمنحوه وريثا، غير أنهم جميعا فشلوا في ذلك. أما مأساة الجد في «التنازل عن الثروة» هو شعوره بالوحدة دون حفيد والعزلة القاتلة في بيته الفارغ. شخصية الجد «ياجانات» نموذج آخر للصراع بين الثروة والسطوة والحب والعاطفة الأبوية «كان يكبر ياجانات أسرع من السابق، والبيت الفارغ كان يزداد فراغا كل يوم»(١٢). إن «تجريد براندابان كوندا الابن من الميراث» لم يحل مشكلة ردم الهوة الواسعة بين مركزية الأب وقراراته وسطوته ورغبة الابن في العيش على طريقته في زمن كانت الحياة البذخة والاستهلاكية تشكل عبئا على أب مثل ياجانات لم يفهم ابنه « الذي كانت

متطلبـاته تتجـاوب وتـوجهات المجتمـع وتغيراته» (١٣). فهل يلتقي طرفا التناقض في عالم الثـروة بين أب بخيل يجمـع ثروة وبين ابن مبذر ويستهلك ويعيش بسعادة يومية، سعادة ماديـة، آنية وزائلة؟ وكأن طاغور يذكّرنـا أن الثروة غير مجدية طالما أننا نغادر هذا العالم. وقد خبرها عن قرب كسليل لعائلة كانت ثرية بصورة خيالية.

العنف والقسوة والإنسانية

تلتقـط عدسـة طـاغـور ليس غضـب الطبيعة وعنفها وحسب، بل وعنف ورعب المجتمـع وقسـوتـه، وهـــو يـرصــده في مستويات مختلفـة، وبين شرائح متعددة، ويضعها ويـرسمها حتى في تلـك القسوة الروحيـة والعنف الطفيف المقابـل للعنف الدمـوي والسكاكين الحادة والثقيلـة كما استشعرناها وأرعبتنـا في قصة «العقاب» إذ ليس القسوة في قتل الـزوج لزوجته بل وفي إخفاء الأخ تهمـة أخيه بـدفع زوجتـه بادعاء ارتكاب الجريمـة وانتحال الكذب، مما يدفعها إلى حبـل المشنقة. نسمعه وهو يهدد «ســـوف أكسر كـــل عظـــم في جسدك»(١٤). وحينما ردت عليه زوجتـه «شدها مـن شعرها وأغلق عليهـا الباب». ولا تختلـف السكين في «كابلي والاه» مـن حيـث حـدتها ووظـائفهـا وانما تختلـف مبرراتها، ظـروفهـا وملابسـاتها، ولكـن العنـف في كليهما كان مـوجودا جنبـا إلى جنـب مـــع أداة الجريمـة والقســـوة. في «الخسارة والربح» تـدفع أم الزوج زوجة ابنهـا للمـوت بـالإهمال المتعمـد. أمـا في «التنـازل عـن الثـروة» فـإن «اشمـدي» راودته فكرة قتل ابـن الملاّك السيىء لولا أنقذ في اللحظة الأخيرة، إلا أن فكـرة القتل كمنـت بقـــوة في ذهــن اشمـــدي، وتبرز القسوة المتناهية في ذبـح الزوج زوجته في «الأخت الكبيرة» وتبريرهـا بأنها أصيبت بالكوليرا. ونلتقـي بمعلمين قساة في «ربة البيت» فهم أكثر إيذاءً من الناحية النفسية والشعـوريـة. إلى جـانـب طـريقتهـم في أســاليـب العقاب. وعثـرنـا على الأطفـال والـزوجات الـلاتى يغلـق عليهن البـاب، يحبسن عقـابا على مـا يفعلون كما هـو في «ممنوع الدخـول» و «كراس التمارين» و «انكسار المقاومة» و «العقاب». أما فظاظة الضـابط في «الطـائش» فـإنها تصل مـن القسوة والجفـوة أقصاهـا، وحالـة عدم الإحساس والابتذال الروحـي. إن ضابط الشرطـة «لاليـت جـاكـــرافـارتى» كـان النمـوذج الأكثـــر سقـوطـا في الفســاد البيروقـراطي في المجتمـع البنغالي، حيـث يتـآمـر على إيـذاء الغير ويحاول أن يبتـز ويـرتشي حتـى مـــن الفـلاحين المعـدمين و المهانين، فـلا تحتمل مشـاهدة الفـلاح الـذي أصيـب بحالـة التخشـب -CATA TONIC من انتظاره والهستيريا التي أصـابته وهـو في حالـة فزع وخـوف إلى جانـب حالته المنهـارة بسبب وفـاة ابنته التي عضها الثعبان. لقد كان حقا انتظاراً طـويلاً أمـام مـركـز الشرطة مـن أجـل شهادة وفاة لكـي يستطيع حرق جثمان ابنته. ولأنه لا يمتلك مبلغ الـرشوة كانت الإهانة من نصيبه. هذا المشهد لم يحتمله الطبيب الصديق والمذعن والمتواطىء مما فجّر كـل عذاباتـه الداخلية وغيظـه وهو يصرخ «هل أنتـم بشر أم وحوش» (١٥). فتتقـاطـع القسـوة والعنـف مـع الظلـم الاجتماعي ورفض طاغـور له على لسان شخصيته الطبيب في «المنبـوذ» لم يحتمل «نيلكنتا» قسـوة «ساتيـش» وتهمته لـه بالسرقة ولا اهانات وضربات «سهارات» لـه بسبب أو دون سبـب. فراودت ذهـن

نيلكنتا السكين والانتقام من ساتيش. مثل هذا المناخ المتوتر جعل نيلكنتا يؤمن بما ورد في المهابهاراتا بأن «حياة الانسان مثل حياة الحيوان قسمت بين الطعام والضرب، وكان الضرب القسم الأكبر منه» (١٦) أليس تلك الحياة القاسية والعنيفة تدفع بأصحابها إما للانتحار أو اليأس أو الانتقام؟.. هكذا تعاملت «قدم بيني» مع الناس الذين أحبتهم غير أنهم تنكروا لها، ولم يصدقوها وطردوها من البيت، هذه القسوة الروحية تدفع إلى حافة الجنون أو الموت، لذا كان خلاصها في الانتحار لتؤكد حقيقتها التي تم نكرانها بأنها ماتت، وقد سمعت بكل حواسها رفض الأقرباء والاصدقاء كما هو في قصة «الحياة والموت» كان الهروب نحو الموت أو الهروب من البيت، في أغلب القصص، بسبب القسوة والإهانة والأذى أو الإذلال والعنف. والأكثرهم بشاعة «موكشادا» شخصية الزوجة في «الذهب الخادع» فهي النموذج البليد والجشع والحالم بالوهم والجرار الممتلئة بالذهب. إنها فظة وقاسية ليس مع زوجها بل ومع صغارها الذين «قذفت بقاربيهما من النافذة» وقد صنعهما الأب بنفسه، كهدية لطفليه بمناسبة العيد، بل والأكثر من ذلك، أنها ضربتهما بغضب وانفعال، كما أغلقت الباب عليها من الداخل وتركت زوجها في وحدته ودهشته من تلك الزوجة الفظة، ورغم حب الزوج لأطفاله يغادر في النهاية بيته الذي تحول إلى جحيم.

صراع الأجيال

كان من الطبيعي أن تتصارع الأجيال البنغالية فيما بينها، فالمجتمع في حالة التحول المستمر، حيث القطارات تقطع الشمال والجنوب والشرق والغرب، والبواخر تمخر المياه والمحيطات ونمو وسائل الاتصال وتبادل البضائع وتطور الحركة التعليمية في المركز والمدن، ونمو البنية التحتية واتساعها، كل ذلك كان واضحا في الهند. وتغذى وترعرع جيل طاغور الصبي والشاب من هذه المرحلة، التي انطلقت قبل عقود قليلة من ولادته. وكانت الطبقة الوسطى والملاكون وشرائح المهن الجديدة هم ثمار ونتاج لهذه المرحلة من حيث الاتساع والتعدد. فكان طبيعيا أن يتصادم ابن الملاك المتعلم بأفكاره الجديدة القادمة من أوربا وبالذات من بريطانيا الكولونيالية مع أفكار الجيل السابق من الآباء، وأبناء الملاكين التقليديين، الأفكار الحديثة تتواجه مع الأفكار القديمة المنتمية في جذورها للمجتمع التقليدي ولما وراءه من زمن أعمق وتاريخ أطول. تذكرنا بنفس المرحلة الروسية من منتصف القرن التاسع عشر عندما أُلغيت القنانة ونمت الأفكار الليبرالية الجديدة فجاءت رواية تورغينيف «الآباء والأبناء» ترجمة فعلية لتلك اللوحة الاجتماعية وما تنطوي عليه من صدامات مختلفة. هكذا بدت بومبي وكلكتا ودلهي وغيرها من المدن، غير أن بومبي وكلكتا كانتا المركز السياسي والتجاري والاقتصادي للمجتمع الجديد في شبه القارة الهندية. فماذا صور لنا طاغور بعدسته؟ وكيف تجلى الصراع بين الأجيال؟.. في «الخسارة والربح» نستمع إلى حوار مقتضب ومركّز بين الشاب وأبيه حول موضوع الزواج، وما عدنا نرى الطاعة الأبوية العمياء للبرهمي أو الاب والناس الكبار ومعلم القرية، وإنما

صـوتـا محتجـا ومخالفا بقـولـه «هـذه المماحكة والمقـايضة لا تعنـي أية شيء لي. لقـد جئـت هنـا لأتـزوج. وسـوف أتزوج»(١٧) هكذا عـلا صوت الابـن بين المدعويـن للزواج دون حشمة تقليـدية أو حياء مما وضع الأب في وضع صعب «هلا رأيت يـا سيدي كيف يسلك الشبـاب هذه الأيام قال والده لكل شخص التفت نحوه» فأشفقنـا عليه غير أن أحد الحاضريـن من الجيل القديم أجاب الأب «لأنهم لم يتعلموا على الأخلاق أو على السستراس» ثم جلس «راي بهادور مكتئبـا وهـو يـرى ثمار سموم التعليـم الحديث في ابنـه» (١٨) في «ربة البيت» اشتكى المدرس «بأن العلاقة بين التلاميـذ والمعلم ليسـت كما كانـت في الأيام الخوالي». في «التنـازل عن الثـروة» يصطدم الأب مـع ابنه ومـع نمط حيـاته الجديدة مما يدفع الأب اتهام ابنه بانه ابن عـاق، ويظهـر الصراع بين الجيلين في الصدام العـائلي ونمطية العائلة التقليـدية وعقليتها وطريقة الاستهلاك بين الجيلين ونظرتهما للعـلاج والدواء. كل ذلـك كان يقود إلى تخلخل الطاعـة في البيت البنغالي، وبروز البـدايات الأولى للشرخ، وهـو يبدأ من أعلى ثم يهبط للشرائح الأخرى. فليس غريبـا ان يقول راويـة طاغـور عن ذلـك الصراع «بعد تلك السنوات المديدة الهادئة، كـان أنـاس القـرية منـدهشين مـن هـذه الفورة الصغيرة» فالجيل القديـم كانت له مفاهيمه حـول العائلة فإن «تتشـاجر مع أبيك الوحيد مجرد من أجـل الزوجة، فإن ذلـك لا يحدث إلا في هـذا اليـوم والعصر»(١٩) فيخرج الابـن من بيـت أبيه إلى حيث يـريد، بـل وهو جيـل مستعد إلى تغيير اسمه وقطـع كل ارتبـاطاتـه بنسبه وجـذوره. وعثـرنـا على المعلـم بحماسـه السيـاسي الـذي خبـا مـن تهديـد مـديـر المدرسـة الـذي يمثل الجيـل السـابـق في «الليلـة الوحيـدة» جيـل مهتـم بالهمـوم السياسية لعصره، فهو يتحدث عن «مأزق الهنـد الحالي» ومشغول بتجميـع وثـائق ومخطوطات عن سقـوط الهند. في «حلت المشكلة» اختلاف في نمـط الملاّك ونفسيته وابنه، هنـاك نمط إداري رأسمالي وقـاس ومتعلـم تموت فيـه النزعـة الانسـانيـة، وهناك الأب نمـوذج الجيل القديـم، الذي يحافـظ على قيمـه الإنسـانيـة وطـريقـة تصريفه لشؤون ممتلكاتـه، هنا الايجابية مـن سمات الجيل القـديـم في الصراع، إذ ليس كـل ما يطـرحه الشبـاب بالضرورة متقدما وتنويريا في صـالح حركة التقدم، فـالمجتمع لا يتحـرك بخـط مستقيم أبـدا مثلما البشر وتفاوتاتهم العمريـة تدفع إلى مواقـف لا انسانيـة، غير أن الصدام كـان مـوجـودا بين الجيلين ورمـوزه. الطيبـة والقسـوة كأهـم عناصر الصراع في هـذه المرحلـة، التـديـن والتقـوى أم الجشـع ومراكمـة الثروة دون مـراعاة الآخـرين. تنتصر الحكمة على الغطـرسة والعنجهيـة في النهـايـة. في «حلـت المشكلـة» حيـث الحصـافـة والعقل النير يخرج مـن ثقـب الإبـرة دون جهد، بينما الابـن لا يـرى في الأشياء إلا جـانبها الأحادي وهـو الثروة والمال والأرض في «ثاكـوردا» كان هنـاك صـدام بين شريحتين من الأغنيـاء، الجدد والقـدمـاء، غير أن الجدد مثّلهـم الابـن والقـدمـاء كان يمثّلهـم الـرجـل الكبير في السن «ثاكـوردا» نفسه. الصراع والتنازل ومرونـة الشاب وحساسيته وتنـازله إلى رجـل متصلـف وعيـش أوهـام النسـب والسـلالـة. الشاب يمثـل الجيـل الثـري المتعلـم، لذا كـانت عمليـة التحدي، رغـم قدرتـه على الانتصار، وتنازله هـو بسبب طيبـة وبؤس ثـاكوردا ودمـوع حفيدتـه

وأخيرا إحساسه بتأنيب الضمير لما فعله من مقلب ساخر في الرجل العجوز. أما في «نعمة البصر» فإن هناك متغيراً كبيراً وسط الجيل الجديد، غير أنه ليس في وسط الذكور وإنما ظاهرة نسوية، فقد قدم لنا طاغور تلميحا عن الظاهرة البنغالية على لسان راويته الأنثى «لقد سمعت هذه الأيام، ان العديد من الفتيات البنغاليات، عليهن أن يجدن أزواجهن من خلال جهدهن الخاص»(٢٠) جاءنا صوت راوية مجهول، ثم عرفناه أنه صوت الزوجة الضريرة التي تطرح مقولة الاعتماد على الذات وانتزاع الحقوق «لذا عليّ أن أجد ما يخصني». هذا التمرد المبكر لم يكن نابعا أو نتاجا للشرائح التحتية، وانما هو ثورة قادمة من أبناء الملاكين المتعلمين والمثقفين، الذين لاحقا شكلوا العصب الحيوي لنهضة الهند وتحررها من النساء والرجال.

ظاهرة المرض / الوفاة / الموت

لقد أسهب طاغور في العديد من القصص حول موت شخصياته ليس الرئيسية وحسب، بل والهامشية التي يتحدث عنها الراوية، ونجد انها في غالبيتها تموت، غير اننا لا نعرف أسباب الوفاة الا لماما، حيث يموت بعضهن على فراشهن او كدن يمتن، وفي آخر لحظة تحركت أوصالهن كما هي في «الحياة والموت» وقد رأينا حالة وفيات عديدة منذ فترة الطفولة وخصوصا ان طاغور يكثر من اعداد الشخصيات، التي يتحدث عنها راويته، كما ان العائلة البنغالية الكبيرة تضم الاباء والامهات والابناء والبنات والزوجات والخالات وغيرها، لذا تصبح الشخصية بالضرورة اما ارملة أو أرمل أو يتيمات وأيتام، البشاعة تجلت في وفاة الزوجة في «الخسارة والربح» وكانت الخسارة الإنسانية أكبر بكثير لبعض الناس بينما كان الربح مهما وعاجلا لأم الزوج. في «عودة السيد الصغير» يموت الطفل غرقا في النهر، بينما في «التنازل عن الثروة» يموت الطفل في قبو المعبد ثم يتبعه في خاتمة القصة الجد نفسه وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة على فراش الموت مصابا بهذيان الحمى وكأنه صورة مماثلة لموت ارتيميو كروز في الروايةالمكسيكية التي حملت نفس الاسم للروائي المكسيكي كارلوس فوينتيس. وفي «العطلة» يغادر «باتيك» نحو العالم الآخر. هكذا بدت لنا الخاتمة، غير الموحية والغامضة مثلما هي شخصيتنا التي تهذي بسبب الحمى. في «المحرر» نتعرف عن طريق الراوية بأن زوجته ماتت وتركت في رعايته طفلته الوحيدة. وفي «ممنوع الدخول» هناك جيكالي ديفي الارملة المعنية بشؤون المعبد ورعايتها لأبناء اختها الأيتام فنلمس ان هناك حالات وفاة قد حدثت بتلك الإضاءة الموحية في «منتصف الليل» يطالعنا طاغور بالوفاة انتحارا بعد اليأس من مرض عضال وحياة أكثر مضضا من الألم نفسه. أما الطفل اللطيم «شاشي» في «الاخت الكبيرة» فإنه مركز الحدث وعنصر من عناصره الهامة. والمستهدف تسميمه من أجل الاستيلاء على ميراثه كما أشرنا في مكان آخر. في «الطائش» نشاهد الفلاح الذي أحضر ابنته المتوفاة بسبب عضة الثعبان بينما يقال في القرية بأنها ماتت من الإجهاض. وهنا إشارة جديدة ومهمة عن ظاهرة غير مقبولة، غير أن وجودها محتمل. في القصة نفسها تموت ابنة الطبيب بجائحة الكوليرا.

والمأساة أنها ماتت في ليلة زواجها. بينما في قصة «الاخت الكبيرة» تصبح جائحة الكوليرا ذريعة لقتل مقصود من أجل الثروة، غير ان تكرار هذا المرض في القصص يؤكد على انتشاره في تلك المرحلة بصورة كبيرة. وهناك حالات عديدة تموت فيها الشخصيات ليس موتة طبيعية كحالة من الوفاة وإنما عمدا أو انتحارا او قتلا مع سبق الإصرار والترصد كما هو في «الأخت الكبيرة». بينما في «العقاب» حالة رد فعل إنسانى لفلاحين مستأجرين تعصرهم ضغوطات الحياة والفقر، ويواجهون في لحظة توترهم، نساء سليطات هن ضحايا الفقر والعدم، مما يخلق بيتا مشحونا بالتوتر وبكل أشكال التعاسة والبؤس. لذا مثل تلك النهايات الحزينة في نهاية الحدث تتوافق مع خاتمة ميلودرامية، أو تصور ظواهر سوداوية في سياق البناء والمتن الحكائي للقصة، حيث عالم الأطفال، الذين ماتت أمهاتهم وآباؤهم، وزوجات مترملات ورجال دون زوجات، وهكذا دواليك، لوحة قاتمة اجتماعيا وانسانيا في بعض جوانبها، فتمنحنا تلك اللوحة مقدار الفقر في البنغال والهند، فالموت يختطف شخصيات في القصة بوفيات مبكرة، بما في ذلك عائلات الملاكين الكبار والميسورين. وهي جزء من سيرة حياة الكاتب نفسه المثقلة بذاكرة الوفاة والموت والمرض. إنها امتداد للتراث البوذي وفلسفته، والا لما خرج بوذا محاولا العثور على أسئلته عن الموت والمرض والشيخوخة.

التعليم

إذا ما عرفنا كم كره طاغور التعلم في المدرسة النظامية بسبب صرامة معلميها الذين أذاقوه الويل وأرعبوه، ودمغوا ذاكرته بمشاهد وصور لصورة المعلم البليد من نموذج «شيبانات» في قصة «ربة البيت» فإن ذلك لا يثير استغرابنا، إلا أن هذا لا يعني أنه لا يذكرنا بمعلم من النوع الجديد في «الليلة الواحدة» ومعلم يمثل الجيل المتحمس للوطنية والتواق إلى تحصيل تعليمه العالي، غير أنه يقطع دراسته بسبب وفاة والده ويلتحق بوظيفة التدريس ـ هنا لعبت حادثة الوفاة دورا انقلابيا كحدث حكائي في بنية القصة ومعمارها في تغيير حياة الشخصية وانعطافها. وبعد جهد كبير حصل على وظيفة مساعد مدير في «مدينة صغيرة في منطقة نوكالي» وينبغي أن نعرف أنه كان يقوم بكل مهمات المدرسة يخبرنا عن نفسه فرحا «قلت لنفسي لقد وجدت المهنة المطلوبة ستكون قيادتى وتشجيعي هو إبراز بعض التلاميذ ليكونوا قادة الهند الجديد» (٢١) فيقدم لنا طاغور فلسفته *المستقبلية في التعليم والتربية* منذ تاريخ كتابة هذه القصة، وهي تحدد المعالم الرئيسة لجزء كبير من شخصيته مع إضفاء بعض التغيرات التي تتطلبها القصة. يسلط طاغور الضوء فيها على حماس المعلم الشاب الذي خبا حماسه والمدير الذي كان يخاف من ظله في فترة التعليم الكولونيالي، نستشفها من الظلال الخافتة في القصة. فإذا تراجع شخصية «الليلة الوحيدة» عن مواصلة أحلامه وطموحه في إبراز قادة للهند الجديدة فإن طاغور لم يهدأ ولو للحظة واحدة في تعزيز وخلق ذلك الحلم ابتداء من مدرسته شانتينيكتان التي فتحها عام ١٩٠١، حتى ـ تم توسيعها وتحويلها إلى جامعة عالمية، جامعة للسلم، والمعروفة باسم فسيفا

بهاراتي ـ عام ١٩٢١. ولا نستغرب أيضا أن يخرج منها قادة مثل انديرا غاندي ابنة جواهر لال نهرو ومن خلال رسائل كتبها طاغور من «شانتينيكتان (البنغال) ٢٠ نيسان ـ ١٩٣٥»(٢٢)والتي تعبر عن حقيقة ما نقول مع غيرها من الرسائل التي تبودلت بين الشاعر والقادة والمثقفين في العالم حول اهتمامه بالعلم والمعرفة والثقافة وشؤون السياسة العالمية والفكر، من أجملها رسائله مع الكاتب الفرنسي رومان رولان حول «إعلان استقلال الروح»(٢٣). فإذا ما عرفنا ان «الليلة الوحيدة» كتبت أول مرة عام ١٨٩٢ فإن مشروع حلمه الكبير كان في قلبه وعقله منذ تلك الفترة، بل وربما امتد إلى مرحلة المراهقة حين انقطع عن التعليم النظامي وهو في الرابعة عشرة من عمره، غير ان تنقلاته لاحقا كشاب وكثافة اطلاعه بلورت الفكرة بالتدريج. يظل سؤال هام يراودنا، ونحن بحاجة إلى وقت أطول بحثيا إلى تقصي حياة طاغور في العمق حول «هل هناك علاقة تأثير متبادلة بين الروائي الروسي تولستوي وطاغور؟ ـ مثلما كانت بين غاندي وتولستوي ـ هل استمد طاغور فكرة افتتاح مدرسته النموذجية نتيجة قراءاته لتجربة تولستوي في قرية «ياسنايا بوليانا» وهي المنطقة التي وجدت أملاك الكاتب فيها واقطاعيته ـ ومن ثم تأثره بمضمونها مع إضفاء الخاصية والملامح الهندية، على الرغم أن بين الاثنين وتجربتهما الفريدة والمهمة مسافة زمنية عمرها أكثر من نصف قرن» (٢٤) ومن المفارقة أن مدرسة تولستوي التعليمية ولدت بعيد ميلاد طاغور بعام والتماثل الجوهري للشخصيتين في تركيبة مدرستهما هو التشابه في ثلاثة عناصر رئيسة أولا ـ تعليم الاطفال في مناخ حر ودون قيود كالمدارس الرسمية التقليدية في تلك المرحلة ثانيا ـ كراهية تولستوي وطاغور للانضباط القسري كنوع من الإكراه والقهر للطفل. ثالثا ـ تركيز المدرسة على المحبة والإنسانية والعلاقة بالطبيعة والفن. فقد حدثنا تولستوي عن ان «التلاميذ يجلسون حيثما يطيب لهم» وإلى «اختفاء شعور القطيع» ومن ثم «يتعلم التلميذ انه بهيج مثلما كان بالأمس» (٢٥).

لا نريد الإطالة في هذا الموضوع فإنه بحد ذاته مشروع بحثي مقارب بين كاتبين جمعتهما افكار القلق الإنساني والحلم والبحث عن السعادة الأبدية للإنسان. لقد اهتم طاغور برؤيته خارج نطاق سور المدرسة النظامية مستلهما تجربته الحياتية، وكان يميز بين أهمية وضرورة التعليم والتعلم وطريقة التواصل والتدريس بين المعلم والتلميذ. وهذا ما كتبه في سيرة حياته وموضوعاته وانعكاس ذلك في القصص التي نشرها. وإذا ما قمنا بتقصيها جيدا فإننا سنتلمسها بسهولة، بل وسنتعرف عن قرب على ثلاثة مستويات من التعليم اهتم بها طاغور في القصة أولا إبراز تعليم الأطفال وثانيا رصد ظاهرة التعليم العالي في الهند في تلك المرحلة ونوعية التخصصات ثالثا رغبة المتعلمين بمساعدة الأميين وتعليمهم سواء كانوا صغارا أو كبارا، ذكورا أو إناثا. هذا يجعلنا أمام سؤال هام لماذا اهتمام طاغور بهذا الجانب؟ الاجابة سهلة للغاية فهو تعويض ذاتي ورد فعل طفولي للحياة القاسية التي خبرها هذا من جانب ومن الجانب الآخر وعي طاغور بسلاح التعليم كجزء من معركة التحرر من قيود الجهل والتبعية الكولونيالية، فالتعليم كان

مفتاحاً ومشعلاً لتلك المعركة الكبيرة للإنسان الهندي في عصر التحول والتحديث. لقد تحدث طاغور مع بعض الطلاب الصينيين قائلا « لقد توقفت عن التعليم وفررت من دروسي في سن مبكرة للغاية. وقد أنقذتني تلك الخطوة الشجاعة التي أعزو إليها كل الفضل فيما أملكه. فقد كانت تلك الدروس تعلمني ولكنها لا تبعث الإلهام في نفسي. وبالهروب منها اكتسبت حساسية تجاه الحياة والطبيعة، ذلك العالم الكبير الذي خلقنا له، والذي كنت سأفقده لو أنني تركت هذا التل من الكتب يكسبني عقلا صلبا ويخمد بداخلي هذه الحساسية».(٢٦). ألا يذكرنا هروب طاغور بهروب نيتابال، حيث «كان الطفل هاربا من عائلته لأن أباه كان يريد أن يرسله إلى المدرسة» كما هو في «التنازل عن الثروة». ألا نشعر كيف يكره «باتيك» في قصة «العطلة» المدرسة وقسوة نظامها. أليس «آشو» هو الذي أخبرنا عن الفظاظة والوحشية في «ربة البيت» بقوله «معلمنا كان لديه سلاح تعذيب الأولاد والذي يبدو تافهاً، غير أنه كان في الواقع قاسيا بشكل مرعب» (٢٧). أما في قصص أخرى مثل «كراس التمارين» فإننا نجد ولعا طفوليا بالتعلم. في «مدير مكتب البريد» التضاد والتقابل بين الفتاة الأمية والخادمة ابنة القرية «راتان» مع ابن المدينة والموظف المتعلم ومدير مكتب البريد في القرية. وهذه أول قصة لا يمنح فيها طاغور شخصيته اسما حقيقيا ما عدا مناداة الخادمة له بـ «دادابابو» كنوع من التفاوت والاحترام. هنا صوت المعرفة الطاغوري يخرج بين ركام الوحدة عند مدير مكتب البريد الذي يقول إلى «راتان» «إنني عازم على أن أعلمك أن تقرأي قليلا، وبدأ يعلمها يوميا في منتصف النهار» انها علاقة جديدة بين طرفين متوازيين إنسانيا ومتضادين على مستويات عدة. في «الضيف» يعلّم «ماتيلال» الصبي «تارابادا» عارضا عليه فكرة التعلم قائلا له «هل تحب ان تتعلم الانكليزية» ورغبة «نيلكنتا» تعلم القراءة والكتابة كما هو في «المنبوذ». أما على المستوى التعليمي العالي فإننا نلتقي بهم في العديد من القصص يبحثون عن تعليم يوفر لهم طموحا يناسب تلك المرحلة ووظيفة تحقق دخلا مغريا ومكانة خاصة من الاحترام كما هو في قصة «الليلة الوحيدة» فهو يتمنى أن يصبح من خلال تعليمه «رئيس موظفي الجباة أو على الأقل» رئيس الموظفين في محكمة القضاة. لقد لاحظت احترام والدي كان دائما حيال ذلك النوع من الموظفين الرسميين» (٢٨). في «نعمة البصر» نلتقي بطالب الطب المدعي وطالب القانون في حوار يعكس نمطية التفكير في تلك المرحلة. بينما في «الهيكل العظمي» نعرف ان شخصيتنا طالب في كلية الطب. في «ثاكوردا» ابن الطبقة التجارية الجديدة الذي يفتخر بأهمية التعليم وحصوله على تعليم جيد، بينما في «حلت المشكلة» يزهو ابن الملاّك الشاب بحصوله على بكالوريوس من الجامعة، وهو مؤشر على التقدم الاجتماعي في تلك المرحلة في المجال التعليمي وعلاقة التعليم بتوجهات الطبقة الجديدة واهتمامها بالتعلم كجزء مرتبط بتراكم الثروة وبعلاقة التبادل بين الطبقة والتعليم والمهنة في مرحلة زمنية معينة، فقد كانت التنمية تنحى حسب احتياجات السوق الكولونيالية والمستعمرات من الموظفين الاداريين، وصراع الطبقة التجارية الهندية — وفيما بعد الصناعية — مع الاجنبي. ولكن الاكثر بؤسا «راجيران» الذي دفع ثمنا باهظا من أجل

تعليم ابنه على أمل أن يخلق منه شبيها لابن الذوات، الذي فقده في النهر، وكانت تفوق طاقاته وإمكاناته أن ينافس الخادم أسياده، فتخلى عن ابنه الحقيقي، في سبيل إنهاء تعليمه، والعيش داخل طبقة الأسياد، وليس الخدم كما هو في «عودة السيد الصغير» فكنا أمام شخصية تحمل جدلية تناقضاتها حيث نسخط عليها ونشفق بحالها في الوقت نفسه، أو كما كان يفعل معه الآخرون وابنه معهم في الإشفاق عليه والتندر منه، العطف والاستعطاف، هكذا تداخلت وتمازجت العاطفة والنوازع الإنسانية. وهناك الكثير منها تعكس طبيعة التعليم وتطوره من خلال الشخصيات المرسومة ومهنها في القصة انكليز أو هنود كمهنة الطبيب، المحامي، القضاة ووكلاء القضاة وطاقم الموظفين في المحاكم، موظفي الدوائر الرسمية كمحصلي الضرائب، والبريد، المعلم، وضابط الشرطة، والصحفي، والموظفين الصغار، كل منابع هذه الشخصيات وجذورها ارتبطت بالتعليم في تلك المرحلة من مراحل الهند الناهضة من عصيان عام ١٨٥٧ وقد سبقتها حركات الإصلاح الاجتماعي التي شكلها «رامون روي» عام ١٨٢٥ وكان جد الشاعر ووالده من أبرز المساهمين فيها. في مثل هذا المناخ الثقافي والسياسي، العائلي والمجتمعي رضع طاغور أول رشفات حليب المعرفة.

الطبقة الوسطى الجديدة

ليس من المستغرب أن يضع اللبنات الأولى لهذه الطبقة الجديدة في كلكتا أب جدّ الشاعر واسمه بانجانان، لذا هو ابن طبقة جديدة تملكت عقارات وأراضي لاحقا ولم تكن في اساسها عائلة إقطاعية تقليدية كما هو بعض «المهراجات الهنود» غير أنها كعائلة احتفظت بمرتبتها في الطائفة الهندوسية وأضافت لها الثروة فيما بعد، هالة اجتماعية جديدة، إلا أن «طاغور» أضاف إلى عائلته مجد المعرفة والعالمية من جانب مختلف. مثلما أخبرنا كريشنا كريبالاني عبر دراسته لسيرة حياة عائلة طاغور قائلا «سمع بانجانان أن الرجل الأبيض قد أسس مصنعا على ضفاف نهر الكنج المقدس قرب كلكتا فهاجر وسكن بجانب المصنع، وكان ذلك في أواخر القرن السابع عشر. وكانت كلكتا إذ ذاك قرية يسكنها صيادو الأسماك وهم من طبقة منحطة، وهؤلاء الصيادون أولوا هذا البرهمي احترامهم البالغ الواجب لطبقته، وسموه بانجانان تاكور، ومعنى تاكور الرجل المقدس. واشتغل الرجل في تموين السفن الماخرة عبر النهر فسماه الأجانب تاكور فاشتهر واشتهرت به الأسرة أيضا» (٢٩).

وخير ما عبرت عنه تلك الازدواجية بين طبقتين في مرحلة واحدة هي قصة «ثاكوردا» فهي تسجيل حكائي لتاريخ العائلة. في قصة «الضيف» ليس ماتيلال إلا صورة أخرى لتلك الشريحة التي تربط مابين الثروة والثقافة أما في «منتصف الليل» فنحن أمام شاعر وملاك وكحولي وشخصية خليطة من الملامح أبرزها الحساسية والشعور بالتأنيب وكأن «طاغور» يستعير بعضا من ملامح جده وصفاته المتناغمة والمتناقضة مثل تناقضها في السلوك بين طقوسية البيت والعائلة وعربدة الحياة ومتعتها خارج البيت. وفي «حلت المشكلة» هناك مستويان سلوكي وأخلاقي داخل نفس الطبقة الجديدة، غير أن قسوة الابن مقابل طيبة الجد تتصارعان وتظهران العلاقات

الاجتماعية بين الفلاحين والملاكين، وفي هذه القصة شيء من ملامح وطيبة والد طاغور حيال المستأجرين وقسوة جده معهم، غير أنه يقلبها في القصة تماما، إلا أن هذا لا يعني انها تنحصر في العائلة وحدها وإنما ينمذج القاص شخصياته بتعميم ملامحها الفنية والحياتية. ويشكل طاغور بريشته صورة من ملمح ولادة الثراء داخل شريحة مهنية ضمن الطبقة الوسطى الجديدة كما هي مهنة الطبيب في العالم الثالث، فهي مهنة راكمت ثروة كما تعرفنا عليها في «نعمة البصر» تقولها لنا الزوجة الضريرة «زوجي أصبح طبيبا محترما كما أصبح دخله محترما أيضا، غير أن النقود ليست شيئا جيدا» (٣٠) وكأنما هناك تدهور في القيم الاجتماعية بسبب لهثان بعض الناس نحوها. تجسدت في لوحات طاغور القصصية التي كلما جمعنا خيوطها المتناثرة أعطتنا لوحة متكاملة عن المجتمع ومتغيراته.

الهوامش

١- William Radice, Selected Short Stories, Penguin books Ltd, 1992 England. p2.
2 - W. Radice, Ibid p13.
3- W. Radice, Exercise book (story), Ibid p 145.
4- W. Radice,The Gift of Sight, (story), Ibid, p251.
5- W. Radice, Kabuliwallah, (story), Ibid, p117.
6- W. Radice, In the Middle of the Night, (story), p158.
7- W. Radice,Profit and Loss, (story), p54.
8- W. Radice, Guest (story), Ibid, p212.
9- W. Radice, Thakurda (story), Ibid, p199.
10-W. Radice,Fools Gold (story), Ibid, p99.
11-W. Radice, Son-Sacrifice (story), Ibid, p234.
12-W. Radice,Wealth Surrendered(story), Ibid, p99.
13 Ibidp77.
14-W. Radice, Punishment (story), Ibid, p132.
15-W. Radice,ThoughtLessness (story), Ibid, p249.
16-W. Radice, Unwanted (story), Ibid, p167.
17-W. Radice, Profit and Loss (story), Ibid, p49.
18-W. Radice, Profit and Loss (story), Ibid, p49.
19-W. Radice, Wealth Surrendered (story), Ibid, p78.
20-W. Radice,The Gift of Sight, (story), Ibid, p251.
21-W. Radice,A single Night, (story), Ibid, p93.
22ـ جواهر لال نهرو، صفحات مطوية من حياتي، المكتب التجاري، بيروت ١٩٦٠، ص ٨٤.
٢٣- Romain Rolland, Selected Letters, Indira Ghandi National Centre For the Arts New Delhi India, 1990, Look to the pp10,11 13-14-15-30-34,44-49,51-58,62-69. for more details have a look at the Index. Letters have been exchanged between both writers from 10th of April 1919 till 27th february 1940.
24ـ انظر الرافد، طاغور انسان لكل الأزمنة، العدد (٦) الشارقة الامارات العربية، ١٩٩٥ ص ٩١
٢٥- ليف تولستوي، كتابات تربوية، دار التقدم، موسكو، ١٩٨٩، ص ٨٨ - ٩٠.
٢٦- شانتينيكتان حلم الشاعر الذي تحقق، شبرا، وشاترجي، مجلة صوت الشرق، العدد (٣٤٥) ١٩٩٢ ص ٤.
٢٧- W. Radice,House Wife (story), Ibid, p55.
28- W. Radice, A single Night(story), Ibid, p92.
29ـ كريشنا كريبلاني، طاغور عبقرية الهمت الشرق والغرب، دار الكاتب العربي، بدون تاريخ، ص١٩.
٣٠- W. Radice,The Gift of Sight, (story), Ibid, p259.

الشرق

استيقظ، أيها الشرق العريق
إنّ ليلَ العصور المظلم
قد دثرك بظلماته الكثيفة
وبين يقظتك ومنامك
بددك في بحر النسيان.
استيقظ أيها الشرق العريق
إن أنغام الحياة المتنوعة قد خفتت
كما تخفت أنغام الحباحب المحتضرة
فمتى يرقص في نبضك من جديد
نداء النور؟

* * *

نهاية اليوم

حين يصمت الناي ويتبدد النور
وحين ينزل الستار على مشهد الحياة
ولا يجتمع الناس لرثاء الشاعر
ويظل الرئيس في بيته يلعب الورق
ولا يدعو إلى اجتماع إحياء الذكرى
أعرف أن الزهور هي التي ستذكرني
وفي كل مكان حولي تعزف النايات ألحانها
وهي تحتفل بكل أعياد الفصول

* * *

«إذا خافوا وقرفصوا صامتين وأداروا وجوههم للحائط، إذ ذاك أيها الحظ الشرير افتح عقلك وتكلم وحدك». ـ اغنية طاغورية ـ كتبت احتجاجا على مذبحة «امريتسار» بعد أن دعا طاغور إلى اجتماع للقادة السياسيين لتنظيم احتجاج غير أن الارهاب، أفزع الناس فلم يتم الاجتماع، فولدت تلك الاغنية.

الملاحة البحرية

في الخليج العربي وبحر العرب

خالد سالم محمد

لسكان الخليج العربي منذ القدم صلات خاصة بموانىء البحر الأحمر وبحر العرب، والمحيط الهندي.

ومع مرور الزمن قويت هذه الصلات، وتعززت العلاقات التجارية فيما بينهم بحيث تركت أثراً واضحاً في حياتهم الاقتصادية والفكرية والاجتماعية.

فموقع الخليج الاستراتيجي منذ الأزل، وتوسطه بين الحضارات التي قامت في بلاد ما بين النهرين، وفارس ومصر والشام، مهد لقيام حركة تجارية واسعة بينه وبين جيرانه. فقد كان بمثابة همزة وصل بين المحيط الهندي والبحر الأحمر وشرق أفريقيا والهند والصين، وقد عرف سكانه القدماء القوارب البحرية، وصنعوها من الجلود وجذوع الأشجار المجوفة، كما عرفوا صيد الأسماك والغوص على اللؤلؤ وكانت سفنهم تمخر عبابه تنقل البضائع المختلفة إلى سائر الموانىء المشهورة في ذلك الوقت، وعلى رمال شواطئه تركت كل الحضارات بصماتها.. فهناك نقوش سومرية ترجع إلى الألف الثالث قبل الميلاد تتحدث عن صلات بحرية بين أرض الجزيرة وبلاد دلمون «البحرين» و ماجن «عمان (١) وظلت تسيطر على تجارة الخليج في هذه الفترة مملكة عرفت باسم «مملكة أرض البحار» امتدت سيطرتها من مصب الفرات حتى «دلمون» وقد قامت في الألف الأول قبل الميلاد، وكانت تضم عرباً وكلدانيين، وظلت مسيطرة على الخليج حتى القرن السابع حين فرّ ملك أرض البحر مع بعض أتباعه والتجأ إلى «عيلام» بعد ثورة فاشلة على سيده الأشوري سنحريب (٢).

وظلت الحضارات بعد ذلك تتوالى على الشرق ومنطقة الخليج العربي فجاء البابليون، وخلفهم الفرس، وفتحوا آفاقا جديدة للتطور التجاري وسيطروا على غرب آسيا، وذلك عام ٥٢١ ق.م. وربطوا امبراطوريتهم بالهند ومصر بحرا وبرا.

ثم جاء الاسكندر الأكبر، وكانت فتوحاته عهدا فاصلا في تاريخ الشرق الأدنى كله.

ولم تهدأ الحركة التجارية بين مدن سواحل الخليج العربي والبلاد المجاورة، حتى جاء الإسلام، وبفتوحاته اتسعت رقعة الدولة وزادت الروابط وثوقا بفضل انتشار الإسلام في بلاد فارس والروم ومصر والهند وشرق أفريقيا، فقد سكنت سواحل الخليج العربي منذ بداية القرن الثالث الميلادي قبائل جاءت من أواسط الجزيرة العربية، على شكل هجرات واستقرت على شاطئه الشرقي، والجنوبي ومن هذه القبائل الأزد وهم عرب من اليمن، واشتهروا بصناعة السفن والتجارة البحرية، وعبد القيس، وتميم، وبكر بن وائل، جاءت هذه القبائل إلى عالم الخليج العربي، وهي تدرك أهميته في ميدان التجارة والملاحة (٣).

وقد أنشأوا المدن والموانىء لكي ينطلقوا منها بتجارتهم وسفنهم إلى باقي مدن وموانىء المنطقة، ومن هذه الموانىء التي أنشئت في الفترة ميناءا «دارين وهجر» على ساحل الإحساء، وكان سكان هجر من أنشط الناس في التجارة حيث كانوا يتاجرون مع موانىء العراق وإيران والهند، وكانوا قوماً مسالمين (٤) كما عبرت بعض القبائل العربية، من الشاطىء العربي إلى الشاطىء الفارسي، وكونوا لأنفسهم كياناً خاصاً. وقد ظهر من هؤلاء العرب المهاجرين بعد ذلك أشهر الربابنة وأمهر الملاحين، الذين انطلقوا من ميناء سيراف الذي شيدوه على هذا الساحل ليكون مركزاً لتجمع السفن العربية الذاهبة إلى الهند والصين. ومن أشهر هؤلاء الربابنة: محمد بن شاذان وسهيل بن أبان والليث بن كهلان، ومحمد بن باشاد وعبهرة الربان الكرماني، والمعلم خواشير بن صلاح الأركي الذي كان أشهر ربابنة سيراف في

القرن الخامس الهجري. وقد أشاد بفضلهم وخبرتهم من أتى بعدهم من الملاحين العرب أمثال ـ أحمد بن ماجد وسليمان المهري.

وكان لهؤلاء الربابنة، ومن سبقوهم في هذا المجال، مصنفات ملاحية وفلكية، ولكن للأسف لم يصلنا إلا النزر اليسير، فكتب التاريخ تحدثنا عن مصنفات ابن حبيب الفزاري المتوفى عام ١٨٠ هـ في علم الفلك. وعن مؤلفات العالم الفلكي يعقوب الكندري ومنها رسالة في ظاهرة المد والجزر، وكتاب التيارات البحرية لجعفر البلخي المعروف بأبي معشر، المتوفى عام ٨٨٦م، بالإضافة إلى مؤلفات الخوارزمي المتوفى عام ٨٤٠م، والفرغاني، ومحمد بن مولى بن شاكر المتوفى عام ٨٧٣م ومحمد بن جابر التباني المتوفى عام ٩٢٩م، وغيرهم كثير.

وكان لهؤلاء الربابنة والتجار العرب، صلات قوية، بالصين والهند وشرق أفريقيا منذ القرن الثاني الهجري، وقد سكن ميناء كانتون في الصين الكثير من العرب، وتحدثنا المصادر الصينية أن تاجرا عربيا يدعى «أبوهيم» كان قد استوطن «كانتون» لسنين عديدة وأتقن لغة أهل الصين كأحد أبنائها (٥).

كما يحدثنا التاريخ العماني، بأن رجلا من «صحار» إحدى موانيء ساحل عمان الشهيرة في ذلك الوقت، ويدعى «أبو عبيدة عبدالله بن القاسم ـ قام بأول رحلة بحرية من ميناء صحار إلى كانتون بالصين. ويذكر الأستاذ «تشانغ زون يان» أستاذ التاريخ بجامعة بكين، بأن هذه الرحلة أقدم وأبكر، وتكاد تسبق سجل رحلة سليمان التاجر إلى الصين بقرن واحد (٦).

كما يحدثنا الأستاذ «يان» أيضا عن أحد التجار العمانيين وهو من ميناء «صحار» كان يعيش في مدينة «قوانتشو» ويدعى الشيخ عبدالله، وأنه كان مبعوثا من دولة «ووشيون» «صحار» التابعة «لتاشي» العرب. وقد جاء لتقديم الهدايا إلى امبراطور الصين. والشيخ عبدالله هذا كان رئيسا لمنطقة سكنى العرب والأجانب الآخرين في مدينة «قوانتشو» وقد أمضى في هذه المدينة عشرات السنين، وكانت له ممتلكات وافرة، حتى لقد بلغت قيمتها عدة ملايين «مين» وفي سنة ١٠٧٢م عندما غادر الشيخ عبدالله الصين عائدا إلى أرض الوطن الأم، قدم له الأمبراطور الصيني «سون شين زون» هدايا عبارة عن حصان أبيض وطاقم سرج وزمام خيل.

والشيخ عبدالله هو التاجر الأجنبي الوحيد الذي حصل على لقب الرتبة العسكرية «جنرال» من قبل الامبراطور الصيني. ومن خلال ذلك بإمكاننا أن ندرك بأن الشيخ عبدالله قد ساهم بشكل كبير وبارز في مجال تطور الاتصالات الودية بين الصين وعمان (٧).

وكما كان للعرب اتصالات بالهند والصين شرقا، فقد كان لهم اتصال أيضا بالساحل الأفريقي، حتى ما وراء رأس الرجاء الصالح حيث المحيط الهندي، فقد تحدث برزك بن شهريار في كتابه عجائب الهند، عن أناس وصلوا إلى الأطلسي عبر رأس الرجاء الصالح، وقد حدثنا الإدريسي في كتابه «نزهة المشتاق في اختراق الآفاق» عن فتية غرروا بأنفسهم، فركبوا البحر المظلم، وظلوا فيه شهرا ثم عادوا، وكان ذلك في القرن الرابع الهجري العاشر الميلادي، وهم ثمانية رجال كانوا أبناء عمومة، أعدوا مركبا كبيرا وزودوه بالماء والمتاع، ثم دخلوا البحر مع هبوب

الرياح الشرقية، وأجروا فيه مركبهم نحو أحد عشر يوما ومكثوا إلى أن انتهوا إلى بحر مجهول غليظ الموج كدر الروائح كثير الأعشاب والضباب (٨) إلى آخر الحكاية .. ومن يريد الاستزادة فليرجع إلى كتاب الإدريسي «نزهة المشتاق» أو إلى كتاب «الرحلات» للدكتور شوقي ضيف.

وقد أطلق على هؤلاء اسم الفتية المغرورين. وهذه الحكاية مما تعزز الدلائل والإشارات التي أوردها بعض الباحثين والمؤرخين، من أن نشاط العرب البحري كان يمتد إلى ما وراء رأس الرجاء الصالح، فقد أشار الدكتور شاكر مصطفى في مقال له أن العرب هم المكتشفون الحقيقيون للقارة الأميركية، استنادا إلى نظرية أحد أساتذة الانتروبولوجيا الاجتماعية، حيث يرى أن هذا الكشف قد تم حوالي سنة ألف للميلاد أو بعد ذلك بقليل، أي قبل «كولمبوس» بخمسة قرون. ويورد أدلة كثيرة على هذا (٩).

وقد أشاد البرتغاليون إبان غزواتهم للمحيط الهندي وبحر العرب والخليج العربي، بفضل الملاحين العرب وبدرايتهم الكبيرة عبر موانىء شرق أفريقيا والبحر الأحمر والهند. فقد رفع الأميرال البرتغالي «الفونسو البوكيرك» تقريراً إلى ملك البرتغال عام ١٥١٢ أرفق معه خارطة بحرية كبيرة لملاح عربي من جاوة، موضحا عليها رأس الرجاء الصالح (١٠).

وعندما وضع فرامورو مصوره الجغرافي عام ١٤٥٧ ذكر أن ملاحا عربيا أبحر حوالي عام ١٤٢٠ من المحيط الهندي حول القارة الأفريقية فظهر في المحيط الأطلنطي.

وقد أبصر «فاسكودي جاما» في عام ١٤٩٧ سفنا عربية إلى الشمال من موزمبيق تحمل البوصلة وخارطات بحرية، وعلى احدى هذه السفن وجد «دي جاما» مخطوطات عربية بعث بها إلى ملك مانويل. (١١)

كما يذكر المؤرخ البرتغالي «باروش» الذي كتب يوميات رحلة «فاسكو دي جاما» أن الملاح العربي المسلم الذي صحبه «دي جاما» في رحلته إلى الهند وكان «دي جاما» قد أراه اسطرلاباً كبيراً من الخشب كان قد أحضره معه، وكذلك اسطرلابات معدنية أخرى لقياس ارتفاع الشمس والنجوم.

ويقول المؤرخ عندما رأى الاعرابي ويقصد الملاح العربي هذه الأجهزة لم يظهر أي اندهاش واستغراب بل قال: ان الملاحين العرب في البحر الأحمر يستخدمون أجهزة مثلثية ومربعية الشكل لقياس ارتفاع الشمس، وخصوصا النجم القطبي، وأضاف الأعرابي انه نفسه وغيره من الملاحين يبحرون من «كمبالة» ومن كل أنحاء الهند ويستعينون ببعض النجوم الشمالية والجنوبية الواقعة في منتصف السماء، وكذلك الشرقية والغربية منها، ولهذا فهم لا يستخدمون الاسطرلاب، إنما يستخدمون أجهزة أخرى تتكون من ثلاثة ألواح ولها نفس الهدف لدى ملاحينا. (١٢).

كما يدين القائد البرتغالي «الفونسو البوكيرك» في فتوحاته بمنطقة عمان والخليج العربي إلى خارطة بحرية من عمل ربان عربي يدعى «عمر» بل ويقول في مذكراته بأن ملاحا مسلما وقع في أسر البرتغاليين عند جزيرة «سقطرة» وكان ربانا عظيما ذا معرفة جيدة بهذا الساحل، وقد أعطاه مرشداً للطرق البحرية مبينة

عليه جميع موانىء مملكة هرمز، وهو من وضـع ربان عـربي آخـر يـدعى «عمـر» أيضا، كان قد صحبه ذلك الربان في البحر (١٣) وهـذا ممـا يـدل على أن السيطـرة البحرية على المحيط الهندي في ذلك الوقت كانت بيد العـرب، وكان لهم نفوذ تجاري كبير على طـول السـاحـل مــن سفـالــة «مـوزمبيق» إلى جـزيرة سقطـرة، بما في ذلك الساحـل الصومالي وسواحـل الهند وسيلان.

وهذا مـا أكده المؤرخ السعـودي الذي ركب البحـر من مـوانىء الخليـج العربي وبحـر العـرب، فهـو يقـول عـن العـرب الملاحين أهالي هذه السواحل.. إنهم عندما يـواجهـون الـريـاح والأمـواج العـاتيـة يضحكـون ويمـــرحـون ويبـــدون مــن الشجاعة ما يدهش.

وبالإضافة إلى سيطرة العرب على هذه السواحل. فقد كان لهم سيطرة أيضا على البحر الأبيض المتوسط. ويذكر «آدم متز» في كتابـه الحضارة الاسـلامية في القـرن الـرابع الهجـري «بأنـه لم يكن لأوروبـا سلطـان على البحر الأبيـض خلال القـرن العاشر الميـلادي، فقد كـان بحراً عـربياً، وكان لابـد لمن يريد أن يقضي لنفسـه فيه أمراً من أن يخطب ود العرب» (١٤).

وهـذا ما يـؤكد دون أدنـى شك، بـأن للعـرب مـاضيـاً مـزدهـراً في السيطـرة والتجارة البحرية، في حين يعرف التاريخ أن البحارة الأوروبيين في القـرن الخامس عشر الميلادي كانوا تلاميذ للعرب. (١٥).

ففي سنـة ٩٣٥م استطاعـت مراكـب عبدالله المهـدي الفاطمـي أن تغزو جنـوب فرنسـا، ومدينـة جنوه، وأن تنهبهما وأن تفعـل مثل هـذا بمدينـة «بيـزا» في عامـي ١٠١١ و ١٠١٤م (١٦).

ويعترف «كارل شوى» بفضـل العرب على الملاحة الدولية بقولـه: «إنه من المؤكد جداً أن المبادىء العلمية الأولى للملاحة لم تنشـأ في أوروبـا بـواسطـة البرتغـاليين، ولكنهـا مثل أمـور أخرى كثيرة وضعـت أسسـها في الشرق (١٧).

الهوامش

(١) جورج حوراني ـ العرب والملاحة في المحيط الهندي ـ ص ٢٧

(٢) المصدر السابق ص ٣٧ ـ ٣٨.

(٣) سليمان العسكـري ـ التجـارة والملاحـة في الخليج العربي ص ٢١

(٤) جواد علي ــ المفصل في تـاريخ العـرب قبل الإسلام ج٧

(٥) سليمان العسكـري ـ التجـارة والملاحـة في الخليج العربي ص ١٤١

(٦) تشانـغ زون يان ــ الاتصالات الـودية بين الصين وعمان ص ٨

(٧) المصدر السابق ص ١٥ ـ ١٦ ـ ١٧.

(٨) د. شوقي ضيف ـ الرحلات ص ٤٢

(٩) أثـر التجـارة والـرحلة في تطـور المعـرفـة الجغرافية عند العرب د. محمد رشيد الفيل ص٦

(١٠) نفس المصدر ونفس الصفحة.

(١١) كراتشكوفسكي ــ تاريخ الأدب الجغرافي القسم الثانى ص ٥٦٢

(١٢) تيـودورشومـوفسكي ــ ثلاث ازهـار في معرفة البحار ص ٨٥

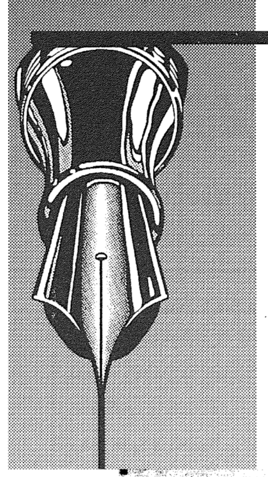
(١٣) كراتشكوفسكي ــ تاريخ الأدب الجغرافي القسم الثانى ص ٥٦٣

(١٤)آدم متز ـ الحضارة الإسلامية ص ٤٣١

(١٥) د. عائشة عبـدالرحمن ـ تراثنـا بين ماض وحاضر ص ٩٥

(١٦) آدم متز ـ الحضارة الإسلامية ص ٤٣١ ـ ٤٣٢

(١٧) س.م. ضيـاء الديـن علوي ــ الجغرافيـة العربيـة ـ تعريب الـدكتور عبدالله يوسـف الغنيم ـ والدكتور طه محمد جاد ـ ص ٢٠٤



ملف العدد:

الخطاب والتلقي

نظريات التلقي

جان لوي دوفاي
ترجمة:
د. منذر عياشي

١ ـ عموميات:

إذا كان تاريخ التساؤل عن تأثير العمل الأدبي وعن نشاط القارىء ليس وليد الأمس، فإن هذه الأسئلة لم تصبح مواضيع رئيسة لنظريات الأدب إلا في نهاية السبعينيات، فهذه الفترة تلتقي بالفعل مع ظهور عدد من الأعمال الهامة (بلاغة القراءة لميشيل شارل، من أجل جمالية التلقي لجوس، فعل القراءة لإيزر، قراءة الأسطورة لإيكو)، ولقد دعا، كل على طريقته، إلى توجه للنقد الأدبي يسير تجاه القراءة والقارىء. ومن هنا، فإن انبثاق هذا الحقل الجديد من حقول البحث ليتنزل في إطار منطق الانزياحات المتعاقبة التي عرفتها الدراسات الأدبية، من غير أن يشكل قطيعة جذرية مع ما كان سابقا. ذلك لأن النقد، بعد أن ركز كل انتباهه على النص وفضل مثولية معانية (سنوات ١٩٦٠ والمشروع البنيوي لإقامة علم للنصوص)، كان قد وعى بالتدريج ضرورة القيام بتفجير الانغلاق البنيوي، لقد ظهر ذلك بقبوله فكرة أن النص ليس منتوجا مكتملا، ولكنه «انتاجية»، وإجراء توليدي احتمالي من غير نهاية (انظر كريستيفا، ديريدا، بارت). ثم رأى فيما بعد أن هذه الانتاجية إنما هي من صنع القراء، بمقدار ما هي، وربما تزيد، من صنع النصوص أو من صنع مؤلفيها.

إن تعددية نظريات القراءة التي تطورت اليوم، مازالت بعيدة عن تمثيل التجانس الذي يمكن أن يفترضه انبثاقها الآني. ومع ذلك، فإنه من الممكن، بل من المفيد، أن يبدأ المرء باستخلاص المبادىء المشتركة التي تجعلها مخالفة للنماذج السابقة.

٢ ـ مُسلّمتان أساسيتان:

يتفق كل منظري القراءة على توجيه اللوم إلى سابقيهم، لأنهم قاموا بعمل اختزالي: فهؤلاء، إذ عرّفوا النص بوصفه منتوجا (سيميائيات القول) أو انتاجية (سيميائيات انتاج القول)، فإنهم قد وقفوا به عند حدود وجهه التكويني، وأهملوا متلقيه الذي يكوّن مع النص العنصر الوحيد الحاضر للحظة الاتصال الأدبي. ولقد عبر ريفاتير عن هذا فقال:

«ليست الظاهرة الأدبية هي النص فقط، ولكنها القارىء أيضا، بالإضافة إلى مجموع ردود فعله المكنة على النص، وعلى القول وإنتاجية القول»(١).

لقد أدى إسقاط القارىء إلى سوء فهم عظيم يتعلق بطبيعة تحليلات النصوص: فكم من مرة قدمت بوصفها إعادة إنشاء وفيّة لمعنى قائم هنا مسبقا. وكم من مرة قُدّمت

بوصفها إعادة إنشاء تامة لمنتوج اكتمل «إيداعه»؟ وكم من مرة تمت الإشارة إلى أن نشاط الناقد يتحدد بالكشف عن العملية الإجرائية لولادة النص؟ إن مثل هذا الذي يجعل من التلقي إجراء وحيدا للإنتاج، قد أنكر على القراءة كل سمة مستقلة(٢).

ثمة مسلمتان اليوم تؤديان إلى إعطاء القراءة مقاما خاصا بها، وغير قابل للاختزال إلى مقام الشيء ـ النص:

٢ ـ ١ ـــ النص بوصفه سيرورة غير مكتملة:

تقول المسلمة الأولى إن النص، إذا لم تأخذه القراءة على عاتقها، لا يشكل سوى احتمال مجرد، وسيرورة غير مكتملة، و«حدث ممكن»(٣). وإن مصيره ليتجه به نحو التعددية، وإلى الفعل السميائي غير المحدود. ويحتاج النص، لكي يكون حدثا في الوجود، إلى قارىء متعاون به يتحين وبه يتعين(٤). ذلك لأنه يقوم بانتخاب بين الاحتمالات غير المتناهية التي تمثل أمامه:

«إن المعنى يصبح معنى برسوخ البنية: ولهذا، فإن السيرورات المكوّنة للمعنى والتي تجري أثناء تلقي النص، لا يمكنها أن تكون على الاطلاق سوى انجازات انتخابية للنص. فتعددية النص التي تحددها السمة الوقائعية للنص، تختزل أثناء الإعداد إلى اشتراك ينتج عن هذا الاشتراك»(٥).

وإن النص ليبدو، والحال كذلك، بوصفه ثمرة بناء للقراءة وليس بوصفه معطى. وإذا بدا النص مقترحا لعدد معين من المعاني، فإن هذه لا تشكل على الاطلاق سوى وجود بالقوة:

«تحتاج البنية الاحتمالية للعمل إلى أن تكون متحققة، أي إنها تحتاج إلى أن يمثلها أولئك الذين يتلقونها. وذلك لكي ترقى إلى نوعية العمل. فالعمل يجعل التوتر آنيا بين كائنه ومعنانا، ويكون هذا إلى درجة أن المعنى غير المسبق وجودا، يتشكل من تقارب النص وتلقيه، وبذا لن يعود معنى العمل الفني مصمما بوصفه جوهرا مجاوزا للزمن، ولكن بوصفه كلية تتشكل في التاريخ نفسه»(٦).

وكذلك، فإن إيزر يقول:

«ثمة إمكان لتغيير القضية: يجب على المرء، من الآن فصاعدا، أن يتساءل عن التأثير، وليس عن معنى النصوص»(٧).

إن مفهوم الأثر مهم، لأنه يفترض مسبقا وجود فعل صادر عن النص، فإذا كان كل نص يستطيع أن يتحدد بوصفه توسعا للإشارة، وإذا كانت كل إشارة تفترض وجود مؤوّل (انظر بيرس) يجعلها تتحرك، فإن النص يستطيع أن يتحدد بوصفه «أفعالا موجودة بالقوة»(٨). ولكي

يستخدم المرء متصورات أوستان، فإنه سيقول إن النص ليس قولا تقريريا فقط (وصفي، إدراكي، إخباري)، ولكنه يتضمن أيضا بعدا أدائيا، وهذا يعني أن انتاجية القول تنجز أفعالا لغوية تقوم ملاءمتها خارج التناوب بين الحقيقة والصواب.

وإذا كانت كل نظريات القراءة لا تعود في مرجعيتها إلى بيرس وأوستان جهارا، فإنها تلجأ جميعا إلى الأثر حيث تكون مفاهيم المؤوّل والأدائية لوازم إجبارية. وإذا كان ذلك كذلك، فإن القول عن نظرية في القراءة إنها بالضرورة نظرية تداولية (pragmatiue) لأمر مسموح به إذن: فدراسة الكيفية التي يكون النص بها مقروءا، هي دراسة للكيفية التي يتحرك بها.

٢ ـ النص شبكة من الغموض:

إن العلة الثانية التي تجعل من القراءة ممرا إجباريا لنظرية النص تكمن في التفاوت الحتمي الذي يقوم بين شُرَع (codes) إنتاجية قول النصوص وبين تلك التي نستخدمها لأنفسنا لكي نتلقاها بها.

وإذا كان هذا التفاوت يميز قليلا أو كثيرا أي نوع من أنواع الإيصال، فإنه جلي في ذلك الإيصال المرجأ والذي هو الإيصال الأدبي، حيث يجعله البعد الزمني والثقافي شديدا.

ومن هنا فإن أيما غربي من القرن العشرين يواجه نصا من ثقافة غير ثقافته، فسيجد أن حرياته في حل الشيفرات محدودة بالضرورة. وهذا هو ما يؤكده ريفاتير عندما يميز قراءة الجمهور الأول من قراءة الجمهور اللاحق.

«تتغير طبيعة الإدراك الحسي بحسب أن يكون القارئ معاصرا للنص أو أن لا يكون. فمشاكل الجيل الأول من القراء أقل درجة في احتياجها إلى الحل من مشاكل الأجيال اللاحقة. وهذان النموذجان للإدراك الحسي إنما يتحددان باختلاف الشرع (codes). ذلك لأن الشرعة اللسانية للقراء الأوائل تكون متطابقة مع شرعة النص، أو تكون كذلك تقريبا. بينما تبتعد شرعة القراء اللاحقين بنفسها مع الزمن أكثر فأكثر»(٩).

يعود سبب تفوق وجهة نظر التلقي إلى أنها تولي معارف القارئ المعاصر ووضعه اهتماما عظيما:

«لجماليات التلقي أفضلية تأويلية تتقدم على كل جماليات الانتاج لأنها تشترط على كل مؤوّل أن يُدخل بوعي منه وضعه الخاص في التاريخ. فالاتصال لا يصبح حوارا إلا انطلاقا من اللحظة التي يعرف المؤوِّل فيها ثم يعرف ثانية غيرية النص في أفق انتظاراته الخاصة»(١٠).

إن الأثر الرئيس لتفاوت الشرع

هو أن المعنى يتضمن دائما بالنسبة إلى القارىء جزءا هاما إلى حد ما من الغموض، واللبس، وعناصر «غير قابلة للقراءة» التي لا يسمح له نسقه المرجعي بتفكيك شيفراتها مباشرة:

«إن الاتصال بوصفه اتصالا مرجأ يكوّن اتصالا مختلفا إذن عن الاتصال الشفوي اليومي والشخصي. فهو اتصال يظهر من تحديده أنه غير قابل للانعكاس، وأنه مفكك السياق، فهو مغلق وملتبس، ويمكن للمرء أن يحدده بأنه بؤرة للغياب ولسوء الفهم (فهناك غياب المرسل وغياب سياق الإرسال بالنسبة إلى المتلقي، وكذلك هناك غياب تماثلي للمتلقي ولسياق الإرسال بالنسبة إلى المرسل، إلى آخره)، وبالإضافة إلى هذا، فإن الاتصال بوصفه نصا ثابتا (بوساطة فقه اللغة) وقابلا لإعادة الانتاج (في إطار الحدود التي يسمح القانون بها) فإنه لن يكون قابلا للإصلاح (على خلاف الأسطورة)، وسيقابل جمهورا متفشيا (غير مرئي تماما) وغير متجانس»(١١).

ويلاحظ غموض المعنى هذا على كل مستويات القراءة. كما يلاحظ خاصة أن هذا الغموض ينتج أمام كل إشارة تحيل إلى مقام انتاج القول أو إلى الشرع التي يهيمن عليها وحده: مثل الوصلات الكلامية، أسماء الأعلام، الكلمات القديمة، الألفاظ الجديدة، المصطلحات التقنية... ولكن الغموض يؤثر أيضا في البنى الكبرى (المواضيع، السرد، الإيديولوجيات) للنص، ولاسيما عندما تنتمي هذه إلى الشرع الأجنبية على القارىء، سواء كان ذلك بسبب ابتعادها الاجتماعي ـ الثقافي كقدمها مثلا، أم كان ذلك بسبب جدتها العظمى.

فإذا بدت القراءة اليوم إذن بوصفها سيرورة مستقلة، فذلك، من جهة، بسبب النقص الذي يسم النص عندما يؤخذ منعزلا، ثم، من جهة أخرى، بسبب الغموض الذي ينتج دائما عن التفاوت بين شرع إنتاج القول وبين شرع التلقي.

تشكل هذه الأفكار القاعدة المشتركة بين كل نظريات القراءة وبعيدا عن نقاط التلاقي هذه، فإن النماذج لتتغير تغيرا مقبولا، وإنه لمن المناسب على المرء الآن أن يسبر تغيراتها.

٣ ـ متصوران للقراءة والقارىء:

٣ ـ ١ ـ تأثير وتلق:

من بين مختلف المعايير التي تسمح بتصنيف نظريات القراءة المنتشرة حتى هذا اليوم، ثمة معيار يبدو جوهريا، إنه معيار التعريف الذي أعطي عن نشاط القارىء. ونلاحظ هنا حضور موقفين.

يؤكد الموقف الأول أن النص

يبرمج ذاتيا قراءة تسمح بتفرّع الغموض عن بناه. وبقول آخر، ستكون مؤثرات النص مسجلة في بناه وتفرض على القارىء طريقة معينة للتلقي:

«يعطي النص نفسه بشكل مسبق طريقة تلقيه، وإنه ليطلق بهذا وجودا للتأثير كامنا بالقوة تحرك بناه سيرورات التلقي، وتراقبها إلى حد ما»(١٢).

ونلاحظ أنه ليس ثمة إنكار لتعددية القراءة، ولكن تم تحديد هذه التعددية بوصفها أثرا للنص، ونتيجة منطقية لإمكانات يوفرها:

«لا تزعم بلاغة التأثير أنها تصف (مضمون) القراءات الممكنة، ولكنها تصف الإجراءات النصوصية التي تجعل هذه القراءات ممكنة. وهذا ما نستطيع، استعارة، أن نسميه (انفتاحات) النص»(١٣).

وإننا لنرى أن وجهة النظر هذه لا تتعارض في شيء مع وجهة النظر التقليدية التي تنصب على النص: عندما نؤكد أن القارىء يخضع للمعارف التي يعطيها النص له، فإننا نتابع خطنا في إلحاق التلقي بقوانين المنتوج. وإنه لمن المؤكد أن نظريات التأثير تتميز من نظريات الانتاج في الإطار الذي تؤكد فيه بأن النص يفرض ليس المعاني، ولكن «شروط تلقيه» (إيزر). ولهذا، فإن الحدود بين المعنى المسجل والتأثير المبرمج قائمة، يلاحظ تودوروف أن شعرية المؤثرات، بالنسبة إلى أولئك الذين مارسوا التحليل البنيوي، تشكل «أرضا معروفة نسبيا» وأنه «يجب إقامة تصور (...) من منظور القراءة» (١٤).

لقد أرادت نظرية التأثير هذه أن تجذر نفسها في البنى النصية. وهذا ما أسميه النظرية الداخلية للقراءة. ولكي تحظى بذلك، فلقد وجدت أفضل تطور لها عند ميشيل شارل(١٩٧٧)، وعند ولفغانغ أيزر (١٩٨٥)، وعند أمبرتو إيكو (١٩٨٥ ـ ١٩٩١). وإنها لتستخدم قاعدة لها بعض الدراسات في العلوم الاجتماعية التي أنجزها (آدورنو، ونومان، وشوبر)، كما تستخدم بعض الدراسات في التحليل النفسي، مثل دراسات (ليسير، وهولاند، وأورلاندو) التي تهتم ببنى الوعي الباطن، إذ عليه يقع عبء منهج التلقي.

فإذا كانت النظرية الداخلية تعلن تبعية القارىء للنص، وترى أن النص يكوّن القارىء، فإن الجواب الآخر على قضية النقص في البنى وغموضها لتؤكد، على العكس، تبعية النص للقارىء. فالحرية التي يمتلكها القارىء لكي يغني النص بمضامين جديدة، توضع خارج المعيار المقيد للأشكال النصية، ذلك لأن نقص النص يعد نقصا لا يتناهى، وإن كل محاولة لتحديد قراءة نموذجية تحددها مثولية

التأثيرات سيندد بها بوصفها انقلابا يجهل نسبية تاريخ كل تحرك إنساني. ولذا، سيتفوق فقط معيار المعنى الذي لا ينضب. فهو ينبث في تعددية القراءات. وإن هذا التصور الذي يعطي الأولوية لنشاط القارىء وللشروط التاريخية، يمكن وصفه بالتصور الخارجي: فهو يدرس القراءة ضمن سياق الموقف بوصفها استقبالا فعليا لا تتحدد في أي برنامج مهما كان مثاليا:

«يدرس التلقي عمل النص بالمعنى الدقيق للكلمة. وإنه ليعتمد اعتمادا كبيرا على الشهادات التي ترصد الآراء وردود الأفعال. ذلك لأنه ينظر إليها بوصفها عوامل جازمة»(١٥).

لقد قام بالمقاربات الخارجية الأولى للقراءة ماركسيون من برلين. وكان ذلك في سنوات ١٩٣٠ (بريخت، بنجامان)، ويعبر عمل هؤلاء عن الهم الدائم في مواجهة النصوص القديمة مع الأضواء المتحركة للقراءة المعاصرة، ولقد اكتسبت، فيما بعد، التلقيات التأثيرية مكانة نظرية قوية مع جوس، الذي أسس في سنوات. ١٩٧٠ «جماليات التلقي». ثم كان لها ذلك مع البحوث التي قدمها في علم الاجتماع روبير إسكاربي، وجاك لينتار، وبيير بورديو. وأخيرا، هناك الأعمال التي قام بها ميشيل بيكار عن «القراءة بوصفها لعبا». ولقد نعلم، من جهة أخرى، أن أطروحة التوليد غير المتناهي للمعنى قد أصبحت منذ نهاية سنوات ١٩٦٠ المبدأ الأول لأعمال بارت، وديريدا، وتابعيهم.

إن التعارض بين التأثير والتلقي ليتلخص إذن كما يلي:

«إن نظرية التأثير مزروعة في النص، وإن نظرية التلقي مزروعة في الأحكام التاريخية للقارىء» (١٦).

وإذا كانت النظريتان تشتركان في توضيح سيرورة القراءة، فإنهما تختلفان بسبب المقام الذي تضفيانه على المعاني النصية. فواحدة ترى هنا الموضوعية، والتأثيرات المبنية مسبقا، والمثولية، والموجود هنا من قبل. بينما ترى الأخرى أن نسبية المعنى نسبية يبنيها القارىء بوعي إلى حد ما، وترى أنه يفعل ذلك بالنسبة إلى الإسقاطات المنجزة.

ويمكن للمرء أن يهذب هذا التمييز فيبين بأن هاتين المقاربتين تتناسبان مع متصورات متعارضة عن دور القارىء.

٣-٢- قارىء نموذجي وقارىء واقعي:

بما أن القراءة تبدو في أعينهم تنفيذا آليا تاما لبرنامج ما، فإن المشايعين للمقاربة الداخلية يتصورون القارىء بوصفه «دورا»، وحجة مجردة غير تجريبية، تفترضها البنى النصية. وثمة خياران ممكنان في قلب هذا المتصور.

إن بعضهم ليهتم بالقارىء «المثالي»، أي بالحجة القادرة على تصويب مجموع التأويلات التي كان الناقد قد قدمها بوصفها تأويلات برمجها النص. ويرى أمبرتو إيكو، مثلا، أنه يوجد في داخل كل نص «قارىء مثالي» أعده المؤلف:

«يجب على المؤلف، لكي ينظم استراتيجيته النصية، أن يرجع إلى سلسلة من الكفايات (.....) التي تضفي مضمونا على التعابير التي يستخدمها. كما يجب عليه أن يضطلع بأن المجموع الذي يتخذه مرجعا لنفسه إنما هو المرجع ذاته الذي يعود إليه قارئه. وأنه لهذا السبب يعد قارئا مثاليا قادرا أن يتعاضد في مسألة التحيين النصي بشكل كان المؤلف هو نفسه قد فكر فيه، وإنه ليريده أيضا قادرا على التصرف تأويليا كما تصرف هو توليديا»(١٧).

وكما بين ديدية كوست، فإن المبدأ نفسه يوجد، مع بعض الاختلافات الطفيفة، في التعريفات التي يعطيها أي محلل نفسي مثل أورلاندو عن «الوظيفة الاستقبالية»، أو يعطيها أي محلل بنيوي مثل جوناثان كولر عن «القارىء الكفء».

«إن قراء الاثنين معا قراء أكفاء. وهم قادرون على تجاوز الظروف المباشرة لحياتهم الفردية وتجاوز انتسابهم الأعمى إلى «ما هو كائن» في اللحظة (....). وذلك من أجل إعادة وضع الحركة في الإنشاء، وفعل الكلام في اللغة، والمسحوق في نسق الاضطهاد(١٨).

إن العقبة التي تتضمنها نظرية القراء «المثاليين» المختلفين، تكمن في أن هؤلاء لا يظهرون في النتيجة إلا بوصفهم أبنية نقدية. وبما أنهم هيئات تميل إلى الإختيار أكثر من ميلها إلى التجريب، فلا شيء يحددهم سوى «التماسك الداخلي (النسق) للخطاب الوصفي للأدب»(١٩). وإن وضعهم ليس هو وضع الوظيفة النصية الموضوعية كما يزعمون إذن، ولكنه وضع الإسقاط الذي يقيم الناقد بوساطته ميكانيكيا طريقته الخاصة في التلقي.

ولقد صير منذئذ إلى اقتراح متصور آخر للقاريء، قام به بعض المنظرين للتأثير: فهناك متصور القارىء «الافتراضي» و «الضمني» الذي يتحدد بوصفه «دورا لقاريء مسجل في بنية النص»(٢٠). وإنه ليكون كما يقول إيزر:

«تحيل فكرة القارىء، الضمني إلى بنية نصية لشمولية المتلقي. وإن المقصود بهذا هو شكل يجب أن يكون متحققا (....) فالقارىء الضمني إنما هو مفهوم يضع القارىء أمام النص وذلك في حدود التأثيرات النصية والتي يصبح الفهم إزاءها فعلا من الأفعال»(٢١).

فالنظر إليه بوصفه وظيفة نصية تجعل المرء يرى القارىء الافتراضي

وكأنه صورة مجازية للقراءة الواقعية، أو كأنه «إسقاط لعلاقة تتمثل في شخصية» (كوست): إنه إذن صورة اصطناعية تامة. ولهذا السبب، فإن ميشيل شارك يفضل الاهتمام بالقراءة وحدها:

«القراءة بالأحرى وليس القارىء (...): إنها عملية معقدة سيتم فحصها. فالقارىء ـ كما يحدده (أو لا يستطيع تحديده) النص ـ يمثل دورا، وإنه ليس سوى دور بينما القراءة فتمثل علاقة» (٢٢).

ولكن أن نتكلم عن القراءة أو عن القارىء فإن هذا قليل الأهمية:

فالجوهري هو أنه يوجد، بالنسبة إلى النظريات الداخلية، استقبال (و/أو دور للمتلقي) مسجل في النص. وإننا لنشاهد هنا محاولة تهدف إلى جعل القراءة موضوعية، وذلك بجعل متصور القراءة المبرمجة «أداة فعالة من أدوات علم الأدب»(٢٣).

ولكي نتجنب أي سوء فهم، فلنحدد أن مختلف القراء المسجلين والذين جئنا على ذكرهم لا يتركون أنفسهم بأي شكل من الأشكال تختلط مع المروي له في العمل الأدبي . ذلك لأن المروي له ليس هيئة مجردة، ولكنه شخصية خيالية تبنيها بعض النصوص (السردية أو الأخرى) لكي تمثل المخاطب بالنسبة إلى الراوي. ولقد وضع فرانك سشويرويغن فرضية تقول إن المروي له يتحرك بالقرب من القارىء الواقعي كما لو أنه أداة يدفع بها: فالقارىء يلغيه لأنه ينظر إليه بوصفه صورة، ورسما لقراءة ساذجة لا يمكن له أن يضطلع به (٢٤).

فصورة المروي له تعد، والحال كذلك، جزءا من «شعرية الخديعة».

ومع ذلك، لا تنظر كل نظريات القراءة إلى القارىء بوصفه ظاهرة ذاتية تماما: فالكثير منها يعترف بأن القارىء الضمني يخضع للحتميات الإيدولوجية لوسطه الاجتماعي التاريخي، كما يخضع لقوانين الوعي الباطن، وأن قراءته تنشأ في جزء كبير منها عن استيهام وعادات ليس هو سيدها. وكذلك فإنه القارىء الخارجي، بالنسبة إلى عدد من منظري التلقي ليظهر بصورة أقل بوصفه فردا واقعيا ومتعددا من ظهوره بوصفه صورة مجردة لممارسة مهيمنة للقراءة:

«إن حدوده الوحيدة الممكنة ذات نظام إحصائي، ولكنه أصبح قابلا للترقيم، فقد زودته مدرسة بوردو بوجه جانبي. ولقد توقف مباشرة عن أن يكون قارئا لكي يصبح ظلا للقراءة الاجتماعية»(٢٥). إن الفارق بين النظريات الداخلية والخارجية ربما لا يكون واضحا إذن كما يمكن لمقاربة سطحية أن تجعلنا نعتقد. ولكن مسألة العلاقة بين النظريتين تستحق فحصا موسعا قبل أن يحسم فيها.

المراجع:

١- M.RIFFATERRE: LAPRO-DUCTION DU TEXTE. ED, SEUIL, PARIS. 1979.P9.

2- من أجل نقد موسع للمتصورات الكلاسيكية للنصوصية، انظر: RYTTEN: "SURLES NOTIONS DU TEXTA DU TEXTE ET DE LECTURE DANS UNE THEORIE DE LA RECEPTION" IN REVU DES SCIENCES HUMAINE. 1980. 177. P67-83.

3- W.I.SER: l'ACTE DE LECTURE .THEORIE DEL'EFFET ESTHETIQUE LOEGE, MARDAGA (PHILOSOPHIE ET LANGAGE), 1985. P8.12.

4-U.ECO: LECTOR IN FABULA. PARIS, ED, GRASSET. 1985.P65.

5-W.ISER: L'ACTE DE LECTURE. P11.

6-H.R. JAUSS: POUR UNE ESTHETIQUE DE LARECEPTION. PARIS, ED, GALIMARD.1978.P212.

7-W. ISER: L'ACTE DE LECTURE. P8.

8-المرجع السابق. ص ١٣.

٩- M.RIFFATERRE: LA PRODUCTION DU TEXTE. P98.

١٠- H.R.JAUSS: "AU SUJET J'UNE NOVELLE DEFFENCE DE LEXPER.. IENCE ESIENCES HUMAINE. P 10.

11-PH. HAMON: "TEXTE LITLERAIRE ET METHALANGAGE", POETIQUE . 31. P264.

١٢- W.ISER: L'ACTE DE LECTURE. P5.

13-M.CHARLES: RETHORIQUE DE LA LECTURE. PARIS. SEUIL. 1977. P36.

14-T.TODOROU: "LA LECTURE COMME COSTRUCTION", IN POETIQUE. 24. P418.

15-W.ISER: L'ACTE DE LECTURE -P15.

16- المرجع السابق والصفحة.

١٧- U. ECO: LECTOR IN FABULA P71.

١٨- D. COSTE:"TROIS CONCEPTIONS DU LECTEUR LITLERAIRE". POETIQUE 43. P362.

١٩- المرجع السابق: ص ٣٥٦.

٢٠- W.ISER: L'ACTE DE LECTURE. P72.

٢١- المرجع السابق والصفحة.

٢٢- M.CHARLAS: RHETORIQUE DE LA LECTURE. P.9.

23-D.COSTE: "TROIS CONCETIONS DU LECTEUR ET LEUR CONTRIBUTION A UNE THEORIE DU TEXTE LITLERAIRE". P356.

24-FR. SCHUERE WEGER: REFLEXION SUR LA NARATION, IN POETIQUE, 70.P247-254.

25-D.COSTE: "TROIS CONCEPTIONS DU LECTEUR ET LEUR CONTRIBUTION A UNE THEORIE DU TEXTA LITLERAIRE". P 356.

البحث في إشكالية الاتصال والتلقي في الفعل المسرحي على قاعدة العلاقة مابين ثقافة المشاهد وابتكارات الفنان المسرحي

د. مشهور مصطفى (لبنان)

إذا انطلقنا من مقـولة «العين
ثقـافـة» نرى إلى أي مـدى يتحـدد مفهـوم
الاتصال والتلقي في الفعل المسرحي من خلال ثقافة
المتلقـي. إلا أن هذه المقـولة ليسـت بكـافية، لأنـه يجب
البحث عـن عملية القطع في الاتصـال مابين المشاهـد والفعل
المسرحـي، عند مصـدر الفعـل، أي في المشهـد المسرحي والممثـل
والعملية المسرحية برمتها.

إنه البحـث البدهـي والتقليدي في الاتصـال والتلقي الـذي يضع
أمامنا كالعادة العناصر الضروريـة وتفاصيل سير العلاقة من على
الخشبة نحو القاعة وبالعكس ومن تلك العناصر والتفاصيل لابد
من ذكر:

أولا: الفعـل المسرحي المنظـور أي المعـروض عـلى خشبـة
المسرح

ثانيا: الرسالة التي يراد إيصالها ونسميها بالمرسل.

ثالثـا: المشـاهد الذي يستلـم الرسـالة
والمتلقي للفعل المسـرحي ونسميه
بـ «المتلقي».

هذه التفاصيل تبقى عناوين كبيرة إذا لم نفصّلها أكثر، أولا لأن إحد الإشكالات في هذا المجال يقع مابين المرسل والفعل المسرحي كالتباس. وثانيا لأن الفعل المسرحي المقدم أمامنا على خشبة المسرح ليس مجانيا وإلا بطلت عملية البحث في الموضوع. فكل حركة أو حدث أو تركيب أو فعل كامل أو جزئي محسوب بدقة ويحاسب عليه، لأن لكل دلالة معنى، والدلالة غير المقصودة من قبل فاعل الفعل المسرحي سواء أكان ممثلا أم مخرجا.. هي دلالة ذاتها بالنسبة للمشاهد (المتلقي) وهنا يحصل التشويش بين ما نريد إيصاله وبين كيفية الإيصال. وعلم السيمياء يبحث في هذه الأمور فيحدد معنى الإشارات والدلالات والرموز المقوننة في أقنية الاتصال والمبثوثة باتجاه المقصود أي باتجاه المشاهد (المتلقي).

ونعرف تماما أن قطبي العلاقة يبقيان في هذه العملية: الفعل المسرحي بما هو رسالة أو معطى مقدم ومنظور. والمشاهد بما هو مستلم الرسالة ومتلقي الفعل. وعندما يتعطل الاتصال يبطل التلقي، أو تصل الرسالة مشوشة وقد لا تصل بتاتا. فأي من قطبي هذه العلاقة في الاتصال والتلقي يجب البحث فيه؟

المرسل أم المرسل إليه؟ الفعل المسرحي أم متلقي الفعل؟

١ ـ في الفعل المسرحي المقدم والمنظور

كي نزيح الستار عن الالتباس الكامن في وضعية المرسل صاحب الفعل والمرسَل أي الفعل الصادر عنه، نطرح السؤال للمعالجة: هل الفعل المسرحي المقدم أي الموضوع أو الشيء هو ذاته المرسَل (الرسالة) أم أنه المرسل صاحب الفعل أو باعث الرسالة؟ أم أنه شيء ثالث؟

إن الشكل الذي يقدم من خلاله الفعل المسرحي (الفعل المسرحي قد يكون حالة أو مقطع أو حركة أو عرض مسرحي كامل)، ونعني بذلك الهيكل الذي يأخذه ليتمظهر فيه، هو المعطى النهائي ونستطيع القول إنه الرسالة MESSAGE لكن قبل أن يكون المعطى هذا (الفعل المسرحي) رسالة موجهة، يكون فكرة لم تجد وعاءها بعد. وهل يجوز الفصل بين شكل الشيء والكيف الذي يصل به الشيء إلينا؟

إن الكيف هو الشكل. وإذا كان كذلك فيجب البحث في الأمور والعناصر الأولى بشكل أكثر عمقا، أي في كيفية وطريقة ولادة الكيف تلك، أو الشكل الذي ننسجه كأصحاب فعل مسرحي. أي بمعنى آخر علينا البحث من خلال أدوات علم السيمياء في جزئيات الفعل المسرحي الذي نركبه، إذ أن الخلل قد يكون واقعا في مسار عملية التركيب للفعل المسرحي. والبحث لا يستوفي سوى بواسطة عملية تحليله إلى العناصر الأولية من أجل تعداد تلك العناصر وتحديد نوعيتها، بل من أجل القبض جيدا على قانون تجميع وتفاعل تلك العناصر التي تضافرت في ولادة الشكل النهائي لها، كفعل مسرحي مقدم أي كمعطى مسرحي نهائي على الخشبة.

إنها إذن عملية تحليلية نقوم بها بواسطة أدوات علمية يملكها علم

السيمياء، والسيمانطيق واللسانية. إن هذا العلم «السيمياء» قد حصر بحثه إلى الآن في تفسير الدلالات المشهدية على مستوى النص والتمثيل، وحتى هذا الأخير لم يصل البحث فيه بعد إلى نتيجة واضحة كل الوضوح.

إن تحليل الفعل المسرحي المقدم، إلى عناصره الأولية، عمل يقوم به المختصون ليروا إلى كيفية بناء ذلك الفعل، لكن هذا الأمر لا يهم المتلقي لا من قريب ولا من بعيد، إن ما يهم المتلقي هو درجة المتعة التي أوصلنا من خلالها أو في إطارها الفكرة المسرحية والرسالة المسرحية، وقد يهم المتعة فقط في غالب الأحيان.

٢ـ في المرسَل أو الرسالة: في الفعل المسرحي المقدم إلى المشاهد أو المتلقي

تتحدد الرسالة (المرسَل) مابين قطبي العلاقة (الفعل المسرحي والمشاهد) من خلال الاتصال أو به. وقنوات الاتصال هي على تعددها كل. أي أنها تشكل قناة اتصال واحدة أساسية. وهذا يعود بديهيا «إلى طبيعة الفن المسرحي كفن مركب من عناصر متعددة وفنون مختلفة تجتمع فيه وتتآلف من خلال رؤية المخرج، في شكل واحد موحد، يصبح هو ذاته بالتالي قناة الاتصال الأساسية والوحيدة.

إلا أن أي خلل في تركيب تلك العناصر يصيب تلك القناة بالعطب وهنا تصل الرسالة مشوشة أولا تصل. والخلل هذا قد يتأتى من كل العناصر الأساسية على الخشبة (الممثل، النص...) والعناصر الثانوية المساعدة (الأدوات المسرحية، المؤثرات السمعية والبصرية...).

٣ـ في المتلقي للفعل المسرحي (المشاهد)

المتلقي للفعل المسرحي أو مستلم الرسالة هو المشاهد الذي يتفاعل. واستيعابه للفعل أو للرسالة يحدد بالتالي رده وتفاعله معهما:

(التأثر، الاستمتاع، الدهشة، القرف، الملل، الاستياء، الخ..) ولا يمكن بالتالي لأية رسالة أن تفهم أو تستلم وتتلقى بذات الطريقة مابين مشاهد وآخر. فالاختلاف أو التباين الموجود في الرأي والثقافة والحالة النفسية والاجتماعية، ومدى الاستعداد بين أفراد المشاهدين له أثره على التواصل في وقع الفعل أو الرسالة المسرحية المتأتية من على الخشبة إلى القاعة، توحد مابين المشاهدين أو تفرق بالنسبة للفعل المسرحي. أما الحالة النفسية والظروف التي يحملها معه المشاهد من خارج فتؤثر لديه على عملية التلقي، وهذا ما يجعلنا نولي هذا الأمر اهتماما بالغا.

لكن في أحسن الأحوال يبقى أن الفعل المسرحي الجيد والرسالة غير المشوشة والاتصال السليم يحصل على معدل وسطي للجودة أو عدمها بين المتلقين.

وثقافة المشاهد متعلقة بأمرين: عادة الفرجة لديه وكثافتها ثم الخلفية الفكرية والاطلاعات التي يحملها.

فإذا قال مشاهد مثلا: هذه لقطة جميلة، أو هذا منظر جيد، وذلك تعبير جميل وذلك الصوت الحسن، وقال آخر العكس، فكيف نحلّ هذه الإشكالية؟

الإشكالية هنا ليست في الفعل المسرحي المقدم، هذا إذا لم نرد التحدث عليه، بل في المشاهد إذا كان هناك اجماع على المتعة وجودة الفعل وصحته وجماليته.

ولنفصّل أكثر:

الفعل المسرحي بما هو لغة (نص) وحركة ممثل وأداء وطريقة تعبير مصحوبة بكل العناصر المسرحية والمشهدية الأخرى، قد يختلف من جو اجتماعي ـ ثقافي إلى جو اجتماعي ـ ثقافي آخر، ويختلف من بيئة إلى أخرى، وهذا الاختلاف متعلق بأمرين:

١ـ طبيعة المجتمع والثقافة

٢ـ عدم عالمية وشمولية الفعل المسرحي:

أي طبيعة الفعل المسرحي الخاصة (ذات الخصوصية) التي لم تطل في التعبير ولم تستحوذ على قناة اتصال مثلي يستطيع من خلالها المشاهدون المختلفون في بيئاتهم، تلقي المعنى والوصول إلى الاستمتاع. والسؤال المطروح: كيف يصل الفعل المسرحي إلى الظهور والتعبير عن ذاته من خلال لغة مسرحية (ليس بمعنى النص الكتابي) تتجاوز المحلية والخصوصية الضيّقة؟

والمجال لا يتسع هنا للبحث مطولا في هذه الناحية، إذ يلزم لذلك مجال آخر وبحث مطول.

أما متعة المشاهد (المتلقي) فمتعلّقة أولا وأخيرا بثقافته، أي بقدرته على الاستيعاب، وأيضا متعلقة بهمومه الخاصة والعامة.

إن متعة المشاهد (الفرجة) لا تكون إلا من خلال درجة استيعابه السمعية ـ البصرية ولا لذة في فرجة دون أن يعني الفعل المسرحي المقدم للمشاهد شيئا، سواء كان ذلك على مستوى الادراك أو الإحساس. وهنا تغدو الحواس أيضا أوليات غير جامدة وغير مفكرة إنها تغدو أوليات قد تخطت وظائفها الحيوانية المادية البحتة إذ أن ما تنقله متعلق بثقافة المشاهد، وتصبح العين ثقافة كما الاذن، والثقافة استيعاب والاستيعاب متعة.

أما الغرابة في الفعل المسرحي التي تولّد الدهشة لدى المشاهد فهي أيضا ذات معنى، والدهشة لا تعني عدم الاستيعاب لأنها أساس التفاعل والاستعداد للإبداع والتلقي وللتلقي الإبداعي.

والدهشة بما هي عليه من هذا الأمر، لذة ومتعة لا تقل عن لذات ومتع المشاهد الأخرى.

٣ـ الفعل المسرحي المبتكر وثقافة المتلقي

كل فعل مسرحي يعتبر عاديا جدا إذا لم يولد ويحرك انفعالات، وهو ليس فعلا مسرحيا أولاً؟ ثم أنه ليس فعلا مسرحيا مبتكرا ثانيا. والابتكار في الفعل المسرحي المعروض يكون لجهة كيف نقدم ذلك الفعل ولجهة الوسائل المستعملة للتعبير عن فكرة المرسل، أي عن فكرة ذلك الفعل وهدفه لكن هذا الأمر يولد إشكالا لدى المشاهد الذي ليس لديه أساسا استعداد مسبق للتلقي، أي أنه ليس مؤهلاً لإعادة تفسير وتركيب عناصر ذلك الفعل.

لكن طريقة التعبير والوسائل المعتمدة في الفعل المسرحي للتعبير عنه

قد تكون غير كافية، أو أن طريقة توليف العناصر المشتركة في إعطاء شكل ذلك الفعل المسرحي في التعبير النهائي الخالص غير مشغولة وغير مقنعة إذ إن نفس فكرة الفعل المسرحي قد نجد لها طريقة أخرى في توليف العناصر التي تؤلفها، وبذلك نتلافى إشكالية عدم الوصول للرسالة إلى المتلقي وبخاصة المشاهد غير المؤهل لاستيعاب الطريقة الأولى.

إذ يجب عدم الوقوع في التعقيد حيث ينبغي التبسيط. واذا ابتغينا التبسيط فيجب عدم الوقوع في السطحية والابتذال وهدف المرسل أو رجل المسرح يبقى في جعل الفعَل المسرحي المقدم يصل إلى العدد الأكبر من المشاهدين (المتلقين) ولا يقاس نجاح العمل المسرحي أو الفعل المسرحي بمدى إقبال المشاهدين عليه، بل يقاس بمدى الاستعداد لرفع المشاهد العادي إليه وفي جعله يتقدم في طريقة مقاربة الفعل المسرحي «بالمشاهدة».

وهنا نصل إلى ولوج مسألة القطع في التواصل في الفعل المسرحي ما بين المشاهد والخشبة.

٥ـ قطع الاتصال بين المرسِل والمتلقي

إن قطع الاتصال مابين المرسل والمرسَل إليه (المتلقي) ليس محصَورا إذن بالفعل المسرحي المقدم فقط ولا بالمتلقي فقط، وقد يكون لدى أحد هذين القطبين أو لديهما معا. وأما الرسالة التي تصل أولا فهي على علاقة بهما أيضا.

وعندما تحدثنا على تلازم الرسالة الموجهة والفعل المسرحي المقدم عنينا بذلك أن الرسالة هي في حد ذاتها الفعل، كونها الشكل الذي تصل فيه إلى المتلقي متلبسة شكل الفعل المسرحي كمعطى نهائي مقدم على خشبة المسرح للمشاهد.

الفكرة، فكرة الفعل تأخذ وعاءها الذي هو الشكل الذي تُقدم فيه ومن خلاله تلك الفكرة وذلك الوعاء أو الشكل هو الرسالة التي تصل إلى المتلقي. وكل تشويش حاصل في الرسالة إذا ما استثنينا العوامل الخارجية والداخلية المفاجئة في التقنيات والممثلين، يعود إلى شكل الفعل المسرحي أو إلى المتلقي أو إلى كليهما معا.

أ ـ قطع الاتصال من خلال وبسبب الفعل المسرحي:

سوف نولي هنا اهتماما للفعل المسرحي المقدّم من خلال ابتكارات الممثل أو المخرج والابتكار هنا هو كيفية اختراع وسائل وأدوات جديدة في التعبير عن الفعل. إن طريقة الاستعمال لأدوات مسرحية جديدة أو غير مسرحية في التعبير عن الفعل المسرحي، أو يكون الفعل المسرحي مقدم بواسطتها، هي بيت القصيد أو حجر الزاوية. وكل ابتكار في هذا المجال، إما أن يُسهّل عملية التلقي أو أن يزيدها تعقيدا.

إزاء هذا الابتكار يقف المشاهد متقبلا أو رافضا، مندهشا أو غير مندهش، ففكرة الموت مثلا معروفة على مر العصور، لكن كيف نقدم لهذا الموت أو كيف نقدمه كحالة تعبير عن الوضع البشري، هو ما يتعلق بالابتكار في الفعل

المسرحي بواسطة طريقة استعمال الأدوات والوضع المسرحي المتميّز.

فهل الابتكار الفني في الفعل المسرحي يسبب قطعا في عملية الاتصال مابينه وبين المتلقي؟

يكون الجواب بالإيجاب في حال كان الابتكار غريبا على ثقافة المشاهد وعلى استعداده للتلقي، وليس غريبا بمعنى الدهشة التي يولدها لديه ـ أو في حال أظهر تعقيدا في الشكل المقدم بما يسبب تشويشا في الرسالة المسرحية ـ الفنية (MESSAGE) أما تخطي هاتين الآفتين: (الغرابة التي لا تسبب الدهشة والتعقيد في الشكل المقدم) فيكون في محاولة الفعل المسرحي المبتكر بوسائله التعبيرية عنه، الوصول إلى لغة عالمية ومعممة في التعبير، في نفس الوقت الذي يبسط فيه المعنى في التلقي (الرسالة) دون اضطراره للوقوع في فخ الاستسهال لإرضاء المتلقي على حساب الابتكار الفني المطلوب.

وماذا نقول عن الفعل المسرحي وبماذا نعرّفه؟

إنه مشمول بحركة الممثل ونصّه والسينوغرافيا والفضاء المسرحي والهندسة أو العمارة المسرحية والمشهدية ككل، وليس محصورا بحركة الممثل فقط.

فاستعمال مكان مسرحي بشكل عام وفضاء مسرحي بشكل خاص لا يلائم الفكرة المسرحية المنشودة يسيء إلى تلك الفكرة ويكون سببا في حدوث التشويش في الرسالة المسرحية وفي قطع الاتصال مابين العرض والمتلقي ـ إن تقديم مسرحية عن القرون الوسطى في فضاء غير مناسب أو في عمارة مسرحية ومشهدية لا تفي بالغرض، يسقط الفعل المسرحي العام ويحدث أيضا عدم تواصل.

وغُربة المشاهد عن الحدث (ليس بالمعنى البرشتي) وعن الفكرة يجب الإشارة إليها أيضا: فخصوصية الحدث الذي يقدم في بيئة غير بيئته يكون فعلا سلبيا بالنسبة للمشاهد لأنه كان عليه أن يأخذ بعين الاعتبار مسألة الابتكار في تقديمه التي تطال العام من خلال غوصها في الخاص.

ماذا تعني حرب مقدمة على المسرح بالنسبة لمجتمع ما لم ير أو يشهد الحرب قط؟ انها تعني فقط لديه القرف والخوف إلا في حال استحسن الغرابة والجديد كفكرة فولدت لديه الدهشة المطلوبة.

ماذا يعني تقديم مسرحية كلاسيكية من القرن السابع عشر لمشاهدين (متلقين) في مجتمع يغوص في همومه اليومية. خاصة إذا كانت المسرحية غير مؤلفة باتجاه رؤية الحاضر فيها لإعطاء بعد نقدي للمسألة؟

ب ـ قطع الاتصال من خلال وبسبب المتلقي:

أشرنا باقتضاب إلى الوضع النفسي والوضع المجتمعي للمتلقي أما التركيز على الثقافة لديه فيعني تأثير عادة الفرجة والاحتكاك والاطلاع في الاتصال بالفعل المسرحي وبالعملية المسرحية بكليتها. ولو ضربنا مثلا على عملية التعليم العادية أي التدريس فسوف نرى علاقة مثلثة الأبعاد بين المدرس والتلميذ (المتلقي) والمادة

التعليمية.

والقطع في إيصال المعلومات من المدرس إلى الطالب متعلقة بأحد أطراف هذه العملية أو بأكثر من طرف.

أما أن تكون المادة التعليمية (الكتاب) مشوشة ومغلوطة وغير واضحة أو كافية أولا تغني وضع الطالب بشيء وإما أنه يكون المدرس (المعلم) غير مبتكر لوسائل إيضاح ولطريقة تستطيع المعلومات أن تصل من خلالها، وإما أخيرا وضع الطالب الذكائي أو النفسي ضعيف ومعطل.

وعلى سبيل التشبيه فالمادة التعليمية تشبه الموضوع المقدم أو الفكرة في الفعل المسرحي والمدرس يشبه المرسل (الممثل المخرج أو الكاتب) والطالب يشبه المشاهد (المتلقي) ولو افترضنا الطالب مصاب بالنعاس أولا يحب أستاذه، أو يكره المادة التعليمية أو يكره المدرس بشكل عام، ولو افترضنا أنه يعانى من مشاكل في المنزل والعمل، تكون نسبة التلقي لديه ضعيفة، وقد تكون معدومة.

هنا يكون الاتصال مقطوعا بسبب المتلقي. لكن ألا يقع نصيب من المسؤولية في الموضوع على عاتق المدرس وعلى عاتق الموضوع المقدم؟ بالطبع، نعم.

ج ـ إعادة الحرارة إلى خط الاتصال مابين المتلقي والفعل المسرحي:

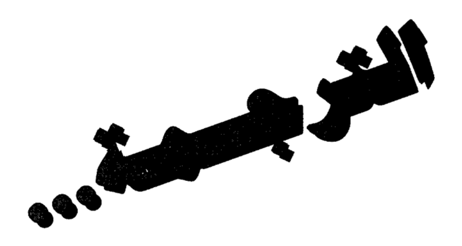
إن ما يترتب على المدرس في ابتكار وسائل أو وسائط جديدة لإلهاب حماس الطالب للدرس وتنشيطه وتحسين قدرته على الاستيعاب، هو ما يترتب فعلا على مقدم الفعل المسرحي مع الاشارة إلى الفارق مابين عملية التعليم التي هي وضعية بطبيعتها، والعملية المسرحية التي هي حرة وتلقائية بطبيعتها: المشاهد يختار بملء إرادته العرض المسرحي ويترك بملء إرادته العرض المسرحي ويخرج.

إنه يغض النظر عن نوع الفكرة المسرحية المقدمة أو المعروضة من خلال الفعل المسرحي وبه فإن ابتكار وسائل أو وسائط في التعبير هي التي تقدم هذا الفعل وتظهره بصورة مختلفة تماما.

إن محاولات الاتصال هدفها التلقي لدى المشاهد، وكانت ولاتزال متعددة الأنواع والاتجاهات إن لناحية الفضاء المسرحي والسينوغرافيا والنزول إلى القاعة واختراق صفوف المشاهدين، أو لناحية شكل الخشبة، أو لناحية طريقة أداء الممثل الحركية والصوتية، أو لناحية الملابس والأزياء والأدوات المستعملة التي تحمل رموزا وإرشادات.

ونشير أخيرا إلى أن الاتصال والتلقي يبقيان في عملية كرّ وفر وأخذ ورد ويجب أن يواكبا تطور المجتمعات ودرجة ثقافتها، وأيضا التبدل الاجتماعي، فوسائط الاتصال لمسرحية أو فعل مسرحي في القرون الوسطى (مسرح الأسرار) لا تقدم وتستعمل ذاتها الآن في عصرنا وبذات الطريقة إلا إذا توخينا الدراسة التأريخية البحتة والأكاديمية.

إن مقتل مفهوم الاتصال والتلقي هو في تكلس وجمود طرق التعبير عن الأفكار الأساسية التي نبحث لها عن جواب دائم بحسب الاحتياجات البشرية على مرّ العصور.



بين النقل والابداع والتلقي

د. ناول عبد الهادي (المغرب)

كلمة (تــرجمة) من الكلمات المعــروفة الشــائعة المدلــول: فهناك الترجمة بمعناهــا المجازي، حينما نقول، مثــلا «ترجمة المشاعــر» ونعني بها التعبير عن الأحــاسيس، وهناك ترجمة الــرموز، والاشارات التي أفـرد لها «جورج شتاينــز» بحثا موسعا في مـؤلفه "AFTER BABEL" ، وهناك «ترجمة الأديب / الشاعر» والمقصود بها التعريف بحياته.

أمـا (الترجمة) التـي نقصـد في هـذا العرض فحظيـت بتعريفـات عدة يـدور معظمهـا حول نفـس المحـور: «الترجمة تعبير بلغة مـا عن أفكـار صدرت بلغـة أخرى.» (٢)، أي أنها عملية نقل المعاني والأفكـار مـن لغـة (لغـة الانطـلاق/ LANGUE DE DE-PART) الى لغة ثـانية (لغة الـوصول/ LANGUE DE ARRIVEE) ولكن هـل يعنـي ذلـك أن (الترجمة / TRA-DUCTION) بالمفهوم الـذي سنعرض له، نقل لغوي فحسب؟ هل من الممكن أن نسمـي نقـل الكلمات والتعـابير التـي تحمل تلك «المعاني والأفكار» من لغة الى أخـرى ترجمة؟ الحق أننـا بعيدون كـل البعد عن هذا المفهوم الميكـانيكي لوظيفة الترجمة فـذلـك النـوع مـن النقـل يجد فضـاءه العملي الـرحب في بـاب وضـع المصطلحات وإعـداد المعاجم، ولاعـلاقة لـه بالترجمة الأدبيـة التـي هـي عندنـا «تعبير» و«كتابة» و «إبداع» و «دراسة» قبل أن تكون مجرد نقل للعبارات.

يبقى لنا الآن أن نتساءل: هل الترجمة ممكنـة؟ سـؤال قـديـم يبـدو أن الجدل حـوله مـازال يثـار في أكثـر من محفـل وبـالـرغـم مـن أن الترجمة أمـر واقـع ملمـوس، مـارسه الانسـان منـذ أقـدم العصور، فإن الذي يهم في هذا المقام هو: هل جميـع الأفكار والتعـابير والمفردات قـابلة للترجمة بشكـل مقبول في جميـع الأحوال وفي جميع الظروف؟ هل ترجمة الشعـر العربي القـديـم، مثلا أيسر مـن تـرجمة الشعـر الحديـث والمعـاصر؟ وبالمقـابل، هل تـرجمة النثر أسـهـل من تـرجمة القصيـدة، حين يكـون النـص رواية أو مسرحية أو مقامه، وحتى حين يتعلق الأمـر بهذه الأنواع النثـرية، هـل مـن تفـاوت في صعـوبـة تـرجمتهـا؟ تـلاحظـون أننـي أركـز على خـاصتـي (الصعـوبـة) و (السهـولـة)، دون أن أطـرح خـاصيـة (الجودة)، إذ لا مقـام للحديث عن جودة الترجمة، بعد الانتهاء منهـا، إلا انطـلاقـا مـن التعـرف على البرنامج العملي الـذي من خلاله تـرجم هذا المترجم.

وقبل أن نعرض لهذا البرنامج العملي الـذي يجعـل مـن الترجمة أسـاسـا في دراسـة النص الأدبي المترجـم، سنقـف عند بعض وظائف الترجمة.

١ ـ الترجمة كأساس في التواصل:

في خلال لقاء أدبي عقدتـه مع الباحثة «أوديـت بـوتي/ ODETTE PE-TIT» حول (مشاكل الترجمة) نشر بمجلة «دراسات شرقية» (٣)، سألتها عن هذه الأهميـة التي بـاتـت الأوساط الأدبيـة وغير الأدبيـة تعلقها على حقـل الترجمة، بـاعتبار هـذا الحقل مستـوى آخر مـن مستويـات التواصل، أجـابت البـاحثة: «إننا نستطيـع التواصل من خـلال عدة مستويـات: تواصـل داخل نفـس اللغة، وهذا هو أسهل مادام هناك معنى يذهب من الواحد الى الآخر وهذا المعنى مشترك بين اثنين. حقـل التواصـل، إذن، في هـذا المستوى أوسع وأرحب.

وكلما تبـاعـدت مستـويـات التفكير والحظ من الثقافة والمعـارف واللغة من الأشخـاص، كلما تضاعفت الاختلافات، نقص حـظ التواصـل المثمر بينهـم. وفي أحيان أخرى، نحس أننا في حاجة ماسة الى مستوى آخر من التواصل، التواصل من لغة الى لغة أخرى.

في هذه الحالة يقف المترجـم عند نقطة الارتكـاز بين اللغتين، المترجم هنـا هـو

صلة الوصل بين المبدع في اللغة الأم والمتلقي في لغة الوصول...»(٤).

٢ ـ الترجمة كأساس في المعرفة:

ترى الباحثة «أوديت بوتى» التي مارست أنواعا متعددة من الترجمة(٥)، إن الترجمة واحدة في مفهومها ووظيفتها، وإن اختلفت مضامينها والعقول التي نتعامل معها. كان ذلك موقفها حين سألتها عن إمكانية تعددية في الترجمة حين يتعلق الأمر بمترجم يعمل مرة في ترجمة الشعر، ومرة في ترجمة الحديث النبوي، ومرة في ترجمة فصل من فصول كتب السيرة والأخبار ... تقول الباحثة: «لاأظن أن تعدد الميادين واختلافها، ينتج عنه تعدد واختلافات في ذات الترجمة وروحها. إننا نتحدث عن تعدد مجالات الترجمة، ولا يعني ذلك بالضرورة تعددا في وظيفة الترجمة وروحها. الشخص الذي يقدم على عمل الترجمة عليه أن يحيط، بالاضافة الى اللغة، بالعقل الذي سيقيم فيه ترجمته: فحين يتعلق الأمر، مثلا بترجمة في أمور العقيدة، كعلوم القرآن وأصول الفقه، على المترجم أن يكون من أهل هذا الاختصاص في هذا المجال. وحين عملت، شخصيا، في القرآن(٦)، كنت أجهد نفسي سنوات طويلة للتخصص في مجال علوم العقيدة، وكل ذلك قصد تحصيل ترجمة مناسبة تكون قريبة أشد ما يكون الاقتراب من الأصل الذي أترجمه. وحين عملت في ترجمة بعض علوم اللسان والدلالة، عكفت على دراسة كثير من مشاكل اللسانيات والسيميائيات، بالرغم من أنني متخصصة، قبلا في هذا المجال. وحين عملت في ترجمة النص الشعري العربي القديم منه والحديث، انشغلت بالاهتمام بهذا المجال، فتواصلت قراءاتى لكل ما هو قديم بغية فهم روح هذا النص الذي سأعبر عنه بلغة أخرى لها نحوها وصرفها ووسائلها الخاصة في تفتيق جماليات الصورة.»(٧).

٣ ـ الترجمة كأساس وفي:

عند البعض الترجمة «مغالطة» كبرى، لا مجال معها للحديث عن الوفاء للنص الأصلي المترجم. لكن الباحثة «أوديت بوتى» تحتفظ برأي مخالف لهذا الزعم. قالت حين سألتها عن درجة «الوفاء/ في عمل من أعمال الترجمة، خاصة ترجمة الشعر:

«قرأتم، ربما كتاب "LES BELLES INFIDELES". هذا يعني أن ترجمة ما قد تكون جميلة BELLE في لغة الوصول، لأنها نقلت الى ثقافة هذه اللغة واستعملت استراتيجيتها البلاغية والصرفية والنحوية. بعبارة أخرى: يمكننا الحصول، انطلاقا من هذا الفهم، على شعر جميل مرصوف في أبيات رنانة في العروض الفرنسي القديم. ستكون القصيدة في غاية الجمال لكنها لن تستطيع أبدا نقل بعض خصوصيات التعبير العربي، خاصة ما يسمى جزئيات الصورة البلاغية من تقديم وتأخير، وفصل ووصل، وذكر وحذف، وغيرها من وسائل الابلاغ الشعري عند الشاعر العربي القديم خاصة. في هذه الحالة، يمكننا الحديث عن قصيدة جمالية باللغة الفرنسية، لكنها لا تخلص في أي جزء من أجزائها لروح التعبير العربي الذي يحمل خطابا دلاليا قبل أن يكون زخرفة من وسائل الابداع، ولكن حين تصدق نية المترجم ويجهد نفسه

قصد تحصيل هذا الوفاء، فمهما تباعدت الهوة، يكون هناك وفاء.

الوفاء هو وفاء القراءة والاختيار والعمل أولا .... »(٨)

٤ ـ الترجمة والمتلقي:

من ضمن القضايا التي طرحتها مع الباحثة «أوديت بوتى» في خلال اللقاء الأدبي الذي سلفت الاشارة اليه سألتها إن كانت، وهي مقبلة على ترجمة ما، تضع نصب عينيها متلقيا من نوع خاص. تقول الباحثة: «أظن أننا بإزاء قضيتين مختلفتين كل الاختلاف: المتلقي العادي والمتلقي الباحث المتخصص حين نعمل على ترجمة الأدب العربي القديم، أقصد الأعمال الابداعية، فالمتلقي / القارىء العربي لنفس هذه الأعمال المترجمة يكون في نفس المستوى مع المتلقي / القارىء الفرنسي، هذا من ناحية اللغة واستراتيجيات العمل الابداعي. فإذا كان المتلقي العربي ناقص المعارف من جهة وظائف العلاقات النحوية واشتغال الصور البلاغية وكيفية عمل الاشكال والبنى الصرفية، إذا كان المتلقي العربي لا يعرف، جيد المعرفة، كل هذه الضروريات المتعلقة بالابداع الذي نعمل على ترجمته، فإن حاله وهو أمام الترجمة الفرنسية، تكون هي نفس حال المتلقي الفرنسي. هذا بالنسبة للقارىء العادي. أما إذا أنزلنا الترجمة منزلة القارىء الباحث المتخصص، فالأمر يختلف. المتلقي الباحث يكون، في هذه الحال، مدفوعا الى تعميق معارفه حين يقف على خصوصيات التعبير العربي الذي نقل ــ عبر الترجمة ــ الى خصوصيات التعبير الفرنسي، عليه أن يكون عارفا بالداعي الذي دعا الى استعمال هذه المفردة بدل تلك، أو هذه الهيئة الصرفية مكان هيئة أخرى، وهل هذه اللفظة من الشائع المستعمل أو من الغريب المغمور.

كل هذه الأمور وغيرها لازمة المعرفة بالنسبة للمتلقي الباحث الذي يقبل على قراءة الترجمة. ليست هناك صورة مسبقة عن طبقة معينة من المتلقين، هناك برنامج يعقده المترجم لترجمته، وبحسب بلاغة هذا البرنامج، يتخذ المتلقي موقعه. »(٩).

٥ ــ الترجمة كأساس في الدراسة الأدبية:

ذلك هو بيت القصيد من هذا العرض حول الترجمة، حين تفضي الترجمة الى دراسة الابداع في نفس لغة الوصول التي انتقل اليها النص. هذا الأساس الذي تقدمه الترجمة لعقل الدراسة الأدبية ما نلمسه في كتاب الباحثتين: «أوديت بوتى» و «واناد فوازين» LA POESIE ARABE CLASSIGUE: ELUDES TEXTUELLES" وحتى يكون القارىء على بينة من برنامج هذه الترجمة الشعرية التي أفضت مباشرة عند الباحثتين الى دراسة نص للقصائد التي قامتا بترجمتها أعرض، فيما يلي، لمستويات برنامج عملهما في الترجمة، على أن أبسط في نهاية هذا العرض مثالا من عملهما، وليكن دراستهما لشعر أبي الطيب المتنبي.

صاحبتا الكتاب:

أما الاستاذة «أوديت بوتى / ODETTE PETIT» فتشغل منصب

أستاذ الأدب العربي والترجمة بقسم السربون / جامعة باريس (٣) وشغلت، قبل ذلك، ولمدة عدة سنوات، منصب المساعدة الأولى للأستاذ JACQUES BERGUE / جاك بيرك» وبعده الاستاذ ANDRE MIQUEL"أندري ميكال بالكوليج دو فرانس. وعلاقة الاستاذة «أوديت بوتى» بعمل الترجمة وبالعالم العربي الاسلامي عامة علاقة ولادة ونشأة، فقد ولدت الباحثة بمصر، ومازالت تشتغل لحساب الأدب والفكر العربيين من خلال علاقتها العلمية التي تربطها بالعديد من الدول العربية كمصر وسوريا والعراق والبحرين والمملكة العربية السعودية، وخاصة دول شمال أفريقيا كالمغرب والجزائر وتونس، حيث تشرف الباحثة على تأطير طلبة وطالبات هذه المنطقة من ربوع الوطن العربي. وككل الباحثين الغربيين المستعربين، لم تدخر الباحثة جهدا في التعريف باللغة العربية والأدب والفكر العربيين بعامة من خلال كثير من اللقاءات التي حضرتها في كثير من دول أوربا والولايات المتحدة الأمريكية أينما لاقت مؤلفاتها إقبالا كبيرا... هذه الأعمال في الترجمة جعلت قسم السربون / باريس ٣ يمنح الباحثة شرف الاشراف على قسم الترجمة في الجامعة.

أما الاستاذة «واندا فوازين/WANDA VOISIN » متخصصة في الأدب القديم، تشغل حاليا منصب استاذة محاضرة بكلية الآداب العصرية بجامعة «نيس/NICE» حيث تشتغل بتدريس علوم اللسان والدلالة. والاستاذة «واندا فوازين» مجازة في الايطالية وحاصلة على دبلوم في اللغة والأدب العربيين من جامعة القاهرة.

وجلّ أعمالها أقامتها مع شقيقتها «أوديت بوتى» وعلى رأس هذه الأعمال يأتى كتابها «الشعر العربي القديم: دراسة نصية» الذي نعمل على تقديمه نموذجا للترجمة الشعرية في هذا العرض.

يقع الكتاب (LA POESIE ARABE CLASSIQUE: ETUDES TEXTUELLES) (الشعر العربي القديم: دراسة نصية) في ثمان وثلاثين ومائتي صفحة، بتقديم للأستاذ ANDRE MI-QUEL/أندري ميكال) من الكوليج دوفرانس، ونشر دار (PUBLISUD) بباريس. أما من حيث أقسامه. فيجمع الكتاب بين دفتيه ترجمة لثلاث عشرة قصيدة من عيون الشعر العربي القديم، مذيلة بدراسات وفق آخر ما تعرفه الساحة الأدبية من أدوات القراءة والتحليل. ولتقريب القارىء من اختيارات صاحبتي الكتاب، أعرض - فيما يلي - للقصائد التي حظيت بمشروع هذه الترجمة - الدراسة:

أولا: ذو الرمة (٧٧هـ / ٦٩٦م - ١١٧هـ / ٧٣٥) وترجمت له الباحثتان بائيته الشهيرة:

مابال عينك الماء منها ينسكب
كأنه من كلى مغريه سرب؟

ثانيا: مجنون ليلى (القرن الثانى / القرن الثامن)

ونقلت له الباحثتان ثلاث قصائد:

١ - داليته التي مطلعها:

خليلي مرا بي على الابرق الفرد
وعهدي بليلى حبذا ذاك من عهد

٢ - رائيته التي مطلعها:

أنيري مكان البدر إن أفـل البدر
وقومـي مقام الشمـس ما استأخر الفجر

٣ ـ بائيته التي مطلعها:
ألا لا أرى وادي الميـاه يثيـب
ولا النفس عن وادي المياه تطيب

ثـالثـا: أبـو تمام الطـائي (١٨٠/٧٩٦/٢٤٣/٨٥٨)، وترجمت له الباحثتان ثلاث قصائد:

١ ـ بائيته التي مطلعها:
ديمـة سمحـة القيـاد سكـوب
مستغيـث بها الثـرى المكـروب

٢ ـ بـائيته في مدح الخليفـة المعتصم وفتح «عمورية»:
السيف أصـدق إنباء مـن الكتب
في حـده الحد بين الجد واللعـب

٣ ـ رائيتـه في رثاء محمـد بن حميـد الطوسي:
كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر
فليس لعين لم يفض ماؤها عذر

رابعا: أبو الطيب المتنبي: (٣٠٣/٩١٥ ـــــــ ٣٥٤/٩٥٥)، وترجمت له الباحثتان ثلاثا من روائعه:

١ ـ عتابه لسيف الدولة الحمدانى:
واحـر قلبـاه ممـن قلبـه شبـم
ومن بجسمي وحالي عنده سقم

٢ ـــ بـائيتـه التـي يمـم بها شطـر (الفسطـاط) بمصر حيث (كـافـور الاخشيدي) بعـد الجفوة التـي حصلت بينه وبين ممدوحه سيـف الدولة، (أمير حلب):
كفى بك داء أن ترى الموت شافيا
وحسب المنـايا أن يكـن أمانيـا

٣ ـ داليته التي هجا بها كافورا:
عيـد بأيـة حـال عـدت يا عيـد
بما مضى أم بـأمر فيـك تجديد

خـامسـا: أبـو العـلاء المعـري (٣٦٣٩٧٩ ـ ٤٤٩ /١٠٥٨)، ونقلت له الباحثتان لاميته الشهيرة:
ألا في سبيل المجـدما أنـا فاعـل
عفـاف واقـدام وحـزم نـائل

سادسا: ابن زيدون (٣٩٤/١٠٠٣ ـ ٤٦٣/١٠٧١)، وترجمت له البـاحثتان قصيدة وموشحا:
١ ـــ فـأمـا القصيـدة فنـونيتـة في صاحبته (ولادة):
أضحى التنائي بديلا من تدانينا
وناب عـن طيب لقيانـا تجافينا

٢ ـ وأما الموشح، فقوله في (قرطبة):
أقرطبـة الغراء هل فيـك مطمع؟
وهـل كبد حـرى لبينك تنقـع؟

٦ ـ برنامج الترجمة:
أمـا أسلـوب الترجمة الـذي نهجتـه الباحثتـان في مؤلفهما فمبنـي على أربع مراحل رئيسية:
أولا: الاختيـار، ويعني عنـد المترجـم الأساس الصحيح للترجمة والدراسة في الوقت نفسه. قال «أرسطو» ونقل الخبر «ابن عبد ربه القرطبـي» في عقده الفريد: (قد عرفناك بحسن اختيارك، إذ دل على اللبيـب حسـن اختيـاره.» ١٠ وتقـول أوديت بوتى: أن تحسن اختيارك، معنى

ذلك حكم ضمني بالجودة على النص الذي اخترت والذي ستبنى على أساس جودته جودة ترجمتك.» (١١) ومن هنا لم يكن اختيار الدارسين لكل من: ذي الرمة، والمجنون، وأبي تمام، وأبي الطيب المتنبي، وأبي العلاء المعري، وابن زيدون، من باب المصادفة بقدر ما كان اختيارا واعيا بنوع معين من الجمال الذي بالامكان نقله الى لغة أخرى وهي اللغة الفرنسية. إن أول ما تبنى عليه ترجمة سليمة للابداع الشعري، اختيار سليم للابداعات التي ستقام عليها الترجمة. ليس معنى هذا أن الجيد وحده هو القابل الصالح للترجمة، ولكن الوعي باختيار الجيد أسلم من عدم الوعي في الاختيار.

ثانيا: التهيؤ والتزود لنقل النص من لغة ـ الانطلاق/ LANGUE DE DE-PART الى لغة الوصول LANGUE D ARRIVEE وضمن هذه المرحلة يتم الاستعداد ـ مسبقا ـ لعملية الترجمة ـ الدرس التي ستكون من متعلقات المشروع العام لدراسة النص الشعري في صورته المترجمة. وتعد هذه المرحلة من أهم مراحل ترجمة النص الأدبي (الشعري) ولا أساس لترجمة سليمة دون استفادتها من ثلاث وقفات:

١ ـ قراءة كل ما من شأنه أن يتعلق بظروف نظم هذا النص الشعري، بما في ذلك العودة الى النصوص الابداعية الغائبة فيه والتي من شأن النص ـ المحور أن يجاورها بشكل من الأشكال: قد تكون النصوص المرجعية شعرا، وقد تكون من النثر.

ونحن هنا لا نبتعد من كلمة لـ «ابن طباطبا العلوي» في كتبه (عيار الشعر) يوصي فيها الشاعر المحدث بالغوص عن المعاني في الابداع المنثور، لتقديمها في صورة المظلوم، فذلك يخفيها عن العيون الناقدة المتفحصة، (١٢) وإذا كان «المترجم» مبدعا ثانيا للنص الذي ستقوم عليه الترجمة، حق عليه نفس ما حق على هذا الشاعر المحدث الذي يوصيه ابن طباطبا بالبحث عن المعاني في غياب النثر، فكثيرا ما يناجي النص الشعري نصا نثريا وإذا كانت وظيفة الترجمة الأدبية تتعدى مفهوم التواصل بين الثقافات، وهذا مفهوم ضيق لوظيفة الترجمة إذا كانت الترجمة الأدبية تتعدى هذا المفهوم الى ضرورة الفهم والبحث والدراسة والخروج بالجديد فإن من أوجب الواجبات إحاطة المقبل على الترجمة بأكثر النصوص الغائبة في النص المترجم، فإن ذلك لما يسلم العمل من الخطل ويسمو به الى أعلى درجات الجودة والحسن.

٢ ـ تتبع حياة صاحب النص بصفة إجمالية مع التركيز على الفترة التي صاحبت إنشاء هذا النص. في هذا الإطار تهيء الباحثتان جرداً موسعاً لحياة الشاعر يكون عبارة عن إضاءات خارجية تعمل ـ في الخفاء ـ كوحدات أساسية مساعدة على تفكيك مكونات النص البنائية. هنا بالذات ينعدم مفهوم أحادية القراءة الذي يتعصب فيه الدارس لمقاربة بعينها، ضارباً صفحاً عن المناهج والدراسات التي بمقدوره الاستفادة منها، إذ ليست الغاية إثبات نجاعة منهج بعينه بقدر ما يكون الأدب هو محاولة فهم النص فهماً سليماً حتى يكون نقله، على أساس ذلك، نقلاً سليماً يُسلم ـ بدوره ـ إلى دراسة سليمة.

٣ ـ قراءة بعض من شعر الشاعر الذي سيترجم له النص. هذه القراءة في

ديوان الشاعر تتراوح بين القلة والكثرة ـ من الناحية الكمية ـ بحسب بروز الرؤية ووضوحها واستكمال أدوات الفهم الأولية الخفية: «إن ترجمة قصيدة من الشعر ـ تقول الأستاذة (اوديت بوتى) ـ تعني أولا وقبل كل شيء مصاحبة مبدعها ردحاً من الزمن، تعني ملازمته في حياته وظروفه وخواطر شعره. إنك لاتستطيع تحصيل ترجمة واحدة تكون في لغتها وروحها ومقاصدها وتشبيهاته واستعاراتها أقرب أشد ما يكون الاقتراب من لغة الشاعر ومقاصده وتشبيهاتها واستعاراته الا من خلال برنامج محدد، واضح المعالم مسبقا، تصاحب فيه الشاعر، تستشعر معاناته، تبكي آلامه، تهلل لآماله، إنك تصبح صورة معاصرة له، حينذاك تستحق لك ترجمة قصيدته.» (١٣) إن ترجمة الابداع الشعري تعني قبل كل اعتبار الحلول محل صاحب النص في الزمان والمكان والاحساسات، الأمر هنا يتعلق بكتابة ثانية للنص، والأمر هذا في غاية الخطورة، وليست هنالك ترجمة سليمة، كإبداع ثان للنص الشعري، إلا من خلال مثل هذه المصاحبة والملازمة والمعاناة، ولو تكون آنية فقط!

ثالثا: الشروع في ترجمة النص الشعري. ولهذه المرحلة الحاسمة من حياة الكتابة الثانية (الترجمة) للنص الشعري متعلقاتها كما ظهرت لنا من خلال عمل الباحثين:

١ ـ فهم البنية اللغوية للنص العربي اعتمادا على نوعين متكاملين من المعاجم:
ـ معاجم اللغة العربية القديمة مثل: (لسان العرب) لابن منظور، (وتاج العروس) للزبيدي، والقاموس المحيط للفيروزبادي، وغيرها.
ـ كتاب الفروق اللغوية (التعريفات) للجرجانى (١٤) و (الفروق اللغوية) لأبي هلال العسكري.

فأما معاجم اللغة العربية القديمة، فتفيد المترجم في تحديد مدلول اللفظة العربية. فالعيب كل العيب أن ينطلق المترجم في ترجمته للمفردة العربية من المعاجم المزدوجة اللغة واقفا عند هذا الحد، بدعوى أن المفردة ميسورة الفهم ولاحاجة الى توثيق دلالتها في المعجم العربي القديم. مثل هذا الاحساس خادع وفاسد في مجال الترجمة، بل إنه كثيرا ما يوصل الى عكس مرامى الشاعر، ولنضرب مثالا لذلك: ان مفردة مثل فعل «جلس» وكذلك فعل «قعد» تبدوان سهلة المدلول وبالتالي الترجمة، فالأمر بخلاف ذلك تماما، ستقول في ترجمة فعل «جلس»: (sassoire) وكذلك في ترجمة فعل (قعد) ولو أنك كلفت نفسك النظر في كتب الفروق اللغوية ـ كما فعلت الباحثتان ـ لتبين لك الاختلاف ولوقفت على بطلان (نظرية المرادف) التي جنحت بك الى الخطأ. فعند أبي هلال العسكري في الفروق اللغوية فعل قعد يعني اتخاذ صفة الجلوس بعد أن يكون الانسان مستلقيا على ظهره، ويعني فعل جلس اتخاذ نفس الصفة بعد أن يكون الانسان واقفا، فالقعود ـ كوضع ـ تسبقه صفة الاضطجاع، والجلوس ـ كوضع مختلف في تحقيقه ـ يأتى بعد صفة الوقوف مباشرة، وليس الانسان كالحيوان والهيئات في مثل هذه الصفات.

إن العودة الى معاجم اللغة العربية القديمة وكتب الفروق اللغوية أساس صحيح وسليم في تحصيل المدلول السليم للمفردة العربية والذي من شأنه أن ينتج ترجمة صحيحة وسليمة في لغة الوصول.

٢ ـ فهم بنية النص اللغوية بالعودة الى المعاجم الحديثة المزدوجة اللغة قصد تحصيل مدلول أكثر سلامة وصحة للمفردة العربية المراد ترجمتها. ومن بين هذه المعاجم نذكر أصلحها للاعتماد «المنهل» لجبور عبد النور، وسهيل ادريس «والسبيل» ل دانيال ريغ في هذه المرحلة يعود المترجم الى المعجم الحديث المزدوج اللغة «عربي ـــ فرنسي» و«فرنسي ـــ عربي» وفق جعبته. ليس فقط مدلول المفردة، ولكن جملة المدلولات والاستعمالات.

ولن يقف المترجم ـ إلا بوضع المفردة في سياقها، وتلك مرحلة سيأتى ذكرها.

على هذه الطريقة اشتغلت صاحبتا كتاب «الشعر العربي القديم» : دراسة نصية ولا غرو في ذلك إذا كلفتهما هذه (الترجمة ـــ الدراسة) أكثر من خمس سنوات من العمل والمقارنة والتصحيح. وأنت ستجد فيما أعرضه عليك من أمثلة من هذه الترجمة توضيحا عمليا لجميع هذه الخطوات بل ستقف على مشروعية مثل هذا البرنامج حين تكون الترجمة أدبية متعلقة بالشعر.

٣ ـ فهم بنية النص اللغوية، دائما وهذه المرة بالعودة الى السياق في هذه المرحلة تكون جميع المفردات قد وجدت مدلولاتها العربية انطلاقا من معاجم اللغة القديمة وكتب الفروق اللغوية كما أمكن الوقوف على (مشروع) ترجمة لكل مفردة (صعبة) ١٥ بالاعتماد على المعاجم الحديثة والمزدوجة اللغة. لم يبق، إذن سوى تأصيل هذه المدلولات، أي منها يتفق مع السياق الواردة فيه المفردة، لقد أكد غير ما مرة، أبو يعقوب السكاكي، صاحب (مفتاح العلوم) على ضرورة مراعاة مقتضى الحال وإخراج الكلام بحسب ما يقتضي الحال ذكره. وإذا آمنا أن المترجم «مبدع» للنص الشعري المترجم في مرحلة ثانية، إذ سينتج لنا خطابا شعريا في لغة ـ الأصول بالاعتماد على مكونات الخطاب الأول وروحه وظروف صاحبه إذا كان الوضع على هذه الصفة والحال وجب على المقبل على الترجمة أن يتحرر في اختيار ترجماته وإخراج مدلولات المفردات بحسب ما يقتضي سياق القصيدة للترجمة اليه. إن فهم بنية النص اللغوية بالاعتماد على ما يقتضي السياق ذكره، لمن الأسس السليمة الواعية التي تساعد على تحصيل ترجمة (جميلة) وقريبة من النص ـ المنطلق.

٤ ـ فهم بنية النص الدلالية اعتمادا على الفهم الذي تحصل عند المترجم انطلاقا من المراحل السالفة الذكر، التي تعلقت أساسا بمحاولة فهم البنية اللغوية. كل مفردة من مفردات اللغة تحصل ما يسمى بالدلالة الأولى وهي المعنى اللغوي المعجمي وتحصل دلالات(١٦) أخرى متعددة وهي ما ينعته جمهور السيميائيين(١٧) باسم «دلالة المعنى» والامام عبد القاهر الجرجانى ميز في دلائل الاعجاز(١٨) وأسرار البلاغة بين نوعين من المعاني: المعانى الأولى والمعانى الثانية. فأما

المعـــانى الأولى فهـي التـــي نحصلهـــا انطلاقــا من دلالة المفردة داخـل المعجم بعيدة عـن السياق النصي، وأمـا المعانى الثانية فهي التي نحصلها بالاعتماد على دلالة المفـردة في المعجم، أولا مضـافا الى ذلك دلالتها داخل السياق النصي بالنظر الى الأبنيـة الصرفية والعـلائق النحويـة والاجراءات البلاغية بما في ذلك التشبيه والاستعارة والكناية، وقد نزيد في بعض الأحيان حسـب اللزوم ــ بنيات بعـض الجمـل الدلاليـة لكثـرتها في الاستعمال وجـريـانها بين العامـة والخاصـة مـن الشعراء أصبحـت أشكالا متعـارفا على دلالتها ووظيفتهـا يؤول اليهـا الشاعـر ويـدخلها في شعـره ولا يمكن تحصيـل دلالات هـذه الأشكال الا عنـد العـارف الخبير بهذه البينات التعبيرية، مثال ذلك ما ذكـره عبد القـاهر الجرجـانى، «هي نـؤوم الضحى». فلكثـرة جـريان هـذا الشكـل التعبيري بين الشعراء والنـاس على حد سواء أصبح مـن باب المتواضع عليه عندهم أن دلالتهـم القصدية ليست هـي: نوم هـذه السيـدة زمن الضحـى ولكـــن المقصـــود أنها غنيـــة لها مـــن يخدمها، وكـذلك الشأن في «كثـرة رماد القـدر» دلالـة على الجود وفي «طـــويـل النجـاد» دلالـة على طـول القـامـة عنـد الرجـل، وفي «الكلب» دلالـة على الوفـاء وغيرهــــا كثير في استعمالات العـــــرب البلاغية.

حين يصل المترجـم الى هذا المستـوى مـن التحصيـــل تكـون الــدلالات قـد استـوفـت عنـــده شرائطهـا، والأدوات وظائفهـا، ولم يبق سوى «نفـخ الروح» داخـل هـذه الترجمة وقـــد بلغـت لغـة الـوصـول. تقـــول الأستـاذة (أوديـت بـوتى): «مـن السهـــل جـدا تحصيـل ترجمة «جميلة» من اللغة العربية كلغة ـ منطلق الى اللغة الفرنسية كلغة وصول، ومن السهـل جدا كـذلك إيجاد اتفـاقات إيقاعيـة وجرسية بين الأبيـات في نصهـا العـربي والأسطـر في النـص الفـرنسي، ولكن هل أفاد جمال المفـردات الفرنسية وتراتـب الايقاعات والأجـراس شيئا في الوفـاء لروح الشـاعر وخلجـات نفسه التـي مـن وحيهـا ومعـانـاتها صنعـت أبياته؟ طبعا لا ... لايمكـن تحصيل ذلك بنسبة المطلق ولكـن من الممكن الاقتراب من هـذا المطمح النفيس لـو أننا أجـرينا الاستعارات على هيأتها، والكنـايات على أحـوالها، لـو أننـا أعدنـا نفـس فـرص التكـرار والمقـابلة والتقسيـم والطبـاق والجنـــاس الموجـودة داخـــل النـــص الشعري ... لا أظـن أن ترجمة سطحيـة لغـويـة تفيد النـص الشعـري العـربي المترجـم بقدر مـا تشـوه أصله وتفسـد نقله، وعند القارىء فهمـه، لكنني أؤمن أنه لـو أعيد إبـداع النص الشعـري عند المترجم بنفـس طريقـة صاحبـه الأولى، وبالقـدر الأوفر مـن التقديـم والتأخير والفصـل والـوصل والحذف والـذكـر والتعريـف والتنكير والتكرار والطبـاق والجناس والتقسيم والمقـابلة والتشبيه والاستعـــارة، لأمكـــن تـــرجمة «روح النـص» ونقلهـا الى البنيـــة الفـرنسيـة اعتمادا على ما تمدنـا به لغـة الوصـول هذه ــ الفرنسية ــ ويسمح به نحـوهـا وصرفها وبحورها ووجـوهها البلاغية. سيبقـى هـذا النقـل نسبيـا، وعلينـا أن نجهـد أنفسنـا لبلـوغـه، ولأجـل ذلـك، نسبيـــا، وعلينـــا أن نمارس الترجمة كـإبـــداع وليـس كضرورة وظيفتهـــا المثاقفة»(١٩).

رابعا: إخراج الترجمة في صورتها النهائية المكتملة، وفي هذا المستوى عملت الباحثتان — أوديت بوتى ووواندا فوازين شقيقتها — على إثبات النص العربي بحروفه العربية(٢٠) وإلى جانبه النص الفرنسي (الترجمة) إن إثبات المادة المترجمة في لغتها الأصل الى جانب الترجمة - وتأتى في الترتيب بعد النص الشعري العربي - لمن الاجراءات العملية التي تمنح القارىء الاجتهاد بنفسه، حين يكتشف — تبعا لاتساع معارفه — أن هذه المفردة أو تلك الصورة البلاغية لم تنقل النقل المناسب، أضف الى ذلك أن ترجمة الشعر — الشعر العربي القديم في عموديته، تستدعي من المترجم من باب خطية العمل وتنظيم صورته - التمييز بين الأبيات، بل وفي بعض الأحيان نجد الاستاذة «أوديت بوتى» تميز حتى بين الأشطر، فتقابل كل شطر من البيت العربي بسطر يحمل ترجمته في اللغة الفرنسية، وتحقيقا للتنظيم والتراتب تضع الباحثتان رقما لكل بيت في الترجمة يماثل غيره في النص العربي.

خامسا: الدراسة الأدبية للنصوص الشعرية المترجمة. فإذا صحت الترجمة بالمفهوم الذي بسطنا أساسا من أسس الفهم السليم، ليس فقط بالنسبة للقارىء الفرنسي ولكني حتى للقارىء الباحث العربي، فإن الدراسة الأدبية التي تقوم بها الباحثتان تأتى عبارة عن حقل يتوسع فيه القائم بالترجمة ويبسط فيه بالشرح والتحليل ما استعصى على الترجمة الفرنسية إظهاره إننا نخطىء في حق أنفسنا وفي حق الدراسات التي نتولى القيام بها حين نقصر مصادرنا ومراجعنا على ما هو مخطوط في لغتنا ولا ننتبه الى مثل هذه الدراسات التي أساسها الترجمة وفيها من الفوائد مالايعد ولا يحصى.

لقد وقفت بنفسي غير ما مرة، عاجزا أمام فهم بيت أو أكثر من بيت شعرنا العربي وجاءت الفرصة لقراءة ترجمته بالفرنسية وجدتني أستسيغ الأبيات بفهم، يجاوز في بعض الأحيان فهم الترجمة نفسها. ليس معنى ذلك أن معارفي في اللغة الفرنسية أوسع من معارفي في اللغة العربية إذ العكس هو السليم. ولكن - وذكرت العرب ذلك في أمثالها - «يوجد في النهر ما لايوجد في البحر.» إن قراءة كتاب «المقدمة» للعلامة عبد الرحمن بن خلدون في لغته الأصل — العربية - لمن الأمور التي لا تجعلك تظفر — مثلي - بالفهم الا بعد المكابدة والمشقة. ولو أنك طالعت ترجمته(٢١) التي حملت عنوان: (LES PROLEGOMENES D IBNKHALDUN) GWHPFIHدي سلان / DE SLANE لوجدت فهمك في الثانية أسهل تحصيلا وأوسع فائدة منه في الأولى، وهذه مزية الترجمة السليمة التي لا تقف عند حدود النقل بغية المثاقفة.

إن الدراسة الأدبية التي تأتى ذيلا للترجمة في كتاب الباحثين — وفي كل ترجمة تجسد هذا المفهوم — لفرصة يوثق فيها المترجم ترجمته، يضيف اليها يوسعها يعمم الفائدة من خلال فهمه لنصوصها، والفائدة كما ستشمل الأدب والنقد اللذين ستنتقل اليهما هذه النصوص، ستنسحب، أيضا على الأدب والنقد الذي تنتمي اليه هذه القصائد بحكم لغتها - المنطلق.

الهوامش:

١ ـ STEINER (AFTER BABEL OXFORD - CD OXFORD UNIVEN-RITY PRESS, 1975,PP.10-84.

2 ـ مجلة «دراسات شرقية» س. ٣،١/ربيع ١٩٨٨م، ص. ٥٩.

٣ ـ نشرت هذا الحديث الأدبي في المجلة المذكورة في ربيع ١٩٨٨م، بعنوان: DE-، RATRADUCTION NITTERAIRE ص ٨٢ ـ ٣٣ بالفرنسية.

٤ ـ مجلة «دراسات شرقية»، ص. ٢٨ ـ ٢٩.

٥ ـ عملت الباحثة على ترجمة العديد من المؤلفات الابداعية القديمة منها والحديثة نذكر منها على وجه الخصوص قلوب على الاسلاك لعبد السلام العجيلي، ونوافذ البروج المضاءة للشاعر أحمد سليمان والوجه الآخر لفؤاد التركلي، والاعجاز والايجاز لأبي منصور الثعالبي بالاضافة الى جزء مهم من شعر أبي فراس الحمداني والمتنبي وأبي تمام وأبي العلاء المعري وابن زيدون والمجنون صاحب ليلى.

٦ ـ يتعلق الأمر برسالتها لنيل درجة الدكتوراة في الآداب تحت عنوان: PRES-ENCE DE DESLAM DANS LA LANGUEW ARABE.

7 ـ مجلة «دراسات شرقية» ص. ٢٩

٨ ـ مجلة «دراسات شرقية» ص. ٣٠

٩ ـ مجلة «دراسات شرقية» ص. ٣٠ ـ ٣١

١٠ ـ ابن عبد ربه: العقد الفريد، ٦/١٣٥

١١ ـ مجلة «دراسات شرقية» ص. ٢٩

١٢ ـ انظر «عيار الشعر» باب البحث عن المعاني.

١٣ ـ مجلة «دراسات شرقية» ص. ٣٠

١٤ ـ المقصود هو «محمد بن محمد الجرجاني.

١٥ ـ المقصود بالمفردة «الصعبة» ما دخل في باب «المشترك» أو الاشتراك وهي المتعددة الدلالات.

١٦ ـ هي الدلالات الثانية أو المعاني الثانية عند عبد القاهر الجرجاني.

١٧ ـ ومنهم «غريماس» و «جوليا كريستيفا» .

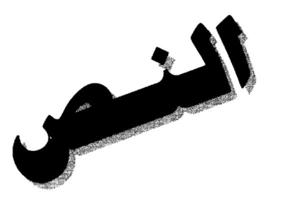
١٨ ـ في باب أجزاء النظم من «دلائل الاعجاز».

١٩ ـ مجلة «دراسات شرقية» ص. ٣٠ ـ ٣١

٢٠ ـ نقصد بذلك أن النص يثبت بأصله العربي وبأحرفه العربية في أصل الكتاب، وكذلك فعلت الباحثتان في كتابهما الذي سنعرض له بعد قليل.

بل ان الباحثة (أوديت بوتي) نجحت الى حد كبير في اقناع كثير من أساتذة قسم السربون/باريس، ٣ على السماح لطلبتهم بإثبات مدوناتهم ـ داخل رسائلهم ـ بالحرف العربي.

٢١ ـ خرجت هذه الترجمة بباريس لصاحبها DE SLANE تحت عنوان LES PROLEGOMMENES DE NE KHALNDUN في ثلاثة أجزاء انطلاقا من سنة ١٩٢٩م.



ومستويات التلقي

عبدالكريم المقداد

لازالت تزداد الهوة بين النص الأدبي الحديث وذائقة التلقي المبنية أساسا على موروث السلف. ولازالت حدة الشكوى، من صعوبة وغموض وانفلات النص الحديث، وعدم القدرة على مسايرته، في ازدياد لدى الشريحة الأكبر من القراء. والملاحظ أنه كلما أوغل النص الحديث في التطور، ضعفت وشائج التلقي عن تذوقه، وانتبذته بالتالي إلى معزول من زوايا لا يألفها إلا القليلون. بمعنى.. أنه كلما ازدادت وتيرة التطور قدما، استفحلت وتيرة التراجع وتجذرت أكثر.. !!

فكيف التقى هذان النقيضان في معادلة واحدة؟

الملموس عل صعيد التلقي أن الذائقة الأدبية لازالت تحتكم إلى الذاكرة الجمعية، الاعتيادية، المتبلورة منذ زمن بعيد. حيث أغراض الشعر المعروفة، ومقاسات (الخليل)، والتقفية، والأساليب البلاغية الموروثة، والمرامي النفعية للخطاب، ومحدودية آفاق الدوال في ربطها إلى مدلولات ناجزة لا تحيد عنها، والقوالب اللغوية التقليدية الجاهزة .. الخ. وبطبيعة الحال نحن لا ننكر هذه الذائقة. ولا ننسى مدى الثراء الذي أسبغته الطاقة التحفيزية لهذه الذائقة على الأدب عموما. خصوصا أنها اشتملت، ولازالت، على الغالبية العظمى من شرائح المجتمعات العربية. بيد أننا نستهجن الوقوف عن تحديد وتأطير هذه الذائقة، وعدم السعي إلى تفعيلها، وتوسيع آفاقها، بغية استكناه الجماليات الجديدة، وتذوق الأبنية الفنية، والانزياحات اللغوية والبلاغية في النصوص الأدبية الحديثة.

فالمناهج المدرسية لازالت منقطعة إلى تدريس الكلاسيكيات، دون الالتفات إلى التطورات المستحدثة في النصوص الأدبية الجديدة. إضافة إلى ندرة المطالعة في غير المناهج المدرسية، وإحجام الأسرة عن تحفيز أبنائها للخوض في عالم الكتب. ناهيك عن انقطاع القنوات الإعلامية ـــ المرئية والمسموعة ـ عن مقاربة التغييرات الأدبية الطارئة، أو محاولة فهمها وتعميم استكناهها.

وعلى أية حال، نقاط كهذه تحتاج إلى مقال مستقل لسنا بصدده الآن، فليس همنا هنا إلا مقاربة مسألة عدم تساوق تطور النص الأدبي مع ذائقة المتلقي.

ذلك أن ما طرأ على النص الأدبي يعتبر خرقا للأعراف الأدبية السائدة، وخروجا عن الذاكرة التراثية المستهلكة. فقد قطع الأدب الحديث شوطا طويلا عن طريق اعتماده تفجير طاقات النص، كالطاقة الإيحائية، والطاقة البلاغية والطاقة الدلالية، والطاقة النحوية ..الخ. في سعي دائب، ومتواصل، لافتراع جماليات جديدة، وآفاق أرحب للأبنية التعبيرية الفنية. فالتركيز والتكثيف، وتعالق التركيب الاستعاري، والابتعاد عن النفعية والانعتاق من سلطة المقام اللغوي و.. هي من المظاهر البينة في النص الحديث. ولكن يبقى (الانزياح) من أهم هذه المظاهر، وأكثرها تشويشا ومشاكسة لموضوعة الذائقة التقليدية.

والانزياح، في أبسط مستوياته، هو الانتقال باللغة من مستواها المنطقي، التقريري، النظامي، إلى مستوى الاختلاف، و الالتباس، وغير المباشرة. أي.. التحول عن لغة الثبات، والنظام، والوضوح، إلى لغة التغيير، والالتباس، واللانظام.

ولو دققنا جيدا، لوجدنا أن هذا الانتقال أو التحول هو بالذات ما يجعل من الخطاب العادي خطابا أدبيا، بغض النظر عن نسب تكثيف وتركيز هذا التحول. فالأدب في أساساته، لغة انحرافية (انزياحية) جمالية، ترمي إلى ما وراء المادي والملموس. وهذا لا يعني أن الأدب العربي التراثي قد شذ عن هذه القاعدة، بل كان هناك ما أسمته العرب بـــ (العدول). والعدول هذا، كما أطّره الأدب سابقا، يمكن اعتباره، حاليا، كدرجة أولية من درجات الانزياح. ذلك ان (العدول) كان مقتصرا على المجاز الواعي المنظم، وضمن حدود ضيقة جدا.

في حين اخترع الأدب الحديث انزياحات جمالية جديدة، موسعا آفاق (العدولات) الموروثة، منفلتا بها من أطر الوعي، والنظام، والثبات. فلم يعد يحفل بالبنية الإيقاعية، الظاهرة في المستوى السطحي للنص، بل استغنى عنها مكونا تحفيزا دلاليا داخليا جديدا. فبعدما سيطرت البنية الايقاعية ردحا طويلا من الزمن، اعتورها التوالي والتكرار والملل، ففقدت بعدها الجمالي، وصارت تقديرية متكلفة تثقل على النص.

وكذا الأمر مع الكثير من الصور المجازية المتوارثة، بعدما كررت واجترت آلاف المرات، حتى استهلكت وخرجت عن نطاق المجاز، إلى حدود المباشرة، ملتزمة معان تقديرية ثابتة. فالفتاة (غزال)، والعيون (حوراء) وعيون (مها)، والشعر (ليل)، والخد (ورد)، والقوي (أسد) و..الخ.

أما ضيق المسافة التي كانت قائمة بين الدال والمدلول، فقد اتسعت وتباعدت، وأوغلت في اللااعتيادي. واللامنطقي، والتجريد. فالدال الواحد الذي كان ـ قديما ــ يشير ويتناسب مع مدلول واحد، صار ـ الآن ــ يحيل إلى عدد غير ثابت من المدلولات. وصار المدلول يحيل إلى غير محدد من الدوال. مع الانتباه الى ملاحظة غاية في الأهمية، ألا وهي أن الدال في الأدب الحديث تجاوز الإحالة إلى مدلول مادي محسوس، إلى الصورة الهلامية النفسية، غير الحسية، للمدلول.

وبذا.. تخطى الخطاب الأدبي الاتكاء على المعانى النفعية للمفردات ــ كما أطرتها المعاجم ــ إلى إشارات وفضاءات حدسية مبتكرة، غير ذات مرجعية معجمية. فصار التواصل مع النص من خلال الأحاسيس الجمالية، والأجواء المبثوثة داخله، لا من خلال الموضوع والأفكار القائمة في النص، كما عودتنا النصوص التراثية. وإلا .. كيف لنا التواصل مع الشاعر (محمد عمران)، على سبيل المثال، وهو يعبر عن حاله ازاء عيني محبوبته قائلا:

«أدور في مدار برتقالة زرقاء
في تفاحة، دخت
دخلت كهنوت الماء
أود أن أرى تحولي
أود أن أسافر في مطر الزمان
أود أن يسقط عني اللون
أن ألتف بالبهار
أن أهاجر
في قبة الزمان..»

وكمتلقين، فقد عودتنا النصوص الكلاسيكية، أيضا، على التسلسل الخطي لأجزاء النص، وترتيبها ترتيبا منطقيا من البداية إلى النهاية. إضافة إلى ترتيب أجزاء الموضوع تباعا، على شاكلة السبب والنتيجة. وهذا مغاير تماما لما نحن واجدون في النصوص الحديثة. فلو اكتفينا بذائقتنا التقليدية أمام النص الحديث، لوجدناه مشتت الأوصال، مناكفا للمنطق، محموما بحدوس وتجريدات عالية، ولا يطرح غير حلقات غير مكتملة، مكتظة بالأسئلة والنداءات الضرورية لإتمامه. وهو مبني بشكل مكثف ومركز بحيث تشتغل أبنيته السطحية على أعماق غاصة بالتأويلات.

على ان ذلك كله مؤسس على دراية فنية عميقة، واتساق فني حرّيف، ومقدرة متمرسة في التآلف بين المتنافرات، مبنية على خبرة في تعاطي الكثير من التقنيات مثل التوازي، والتبادل، والتكرار، والحذف و.. الخ.

وعليه.. فنحن لو أردنا معالجة مثل هذه النصوص على الطريقة المعتادة في الشرح، والتفسير، والبحث عن الموضوع والمعاني و ..الخ فلسنا بواجدين غير العجز عن استكناه جماليات النص، والقعود دون هضم شيفراته الفنية. والا كيف لنا استكناه قول (مظفر النواب):

«كما أرنب
يخرج من ذاكرة امرأة
ويشتري وردة»

أو قول الشاعر السوري (رياض الصالح الحسين):

«انظروا إليه..
إنه يخرج من خراب دورته الدموية»

لاشك، أن من الممكن للمتمكن من اللغة أن يفك معانيها، ويفهم أبنيتها وتراكيبها. لكن.. ليس بالمتيسر له استكناه أبنيتها الجمالية، وما تحيل إليه من طاقات حدسية وإيحائية، إن هو لم يحز تجربة كيفية تذوق الظواهر الفنية، وكيفية فك شيفراتها الجمالية. إذ.. من الممكن له التواصل مع المعاني والتراكيب،والكثير — أيضا — من المجازات الشعرية المستهلكة، لكن كيف له التواصل مع الانزياحات الحديثة وهو مقيم لا يزال على القديم؟ وكيف لتجربته الجمالية، المقصورة على القديم، أن تترجم — على سبيل المثال — إناء الموز في قول محمود درويش:

«عشرون عاماً
لم تلده أمه.. إلا دقائق في إناء الموز
وانسحبت
يريد هوية
فيصاب بالبركان».

الواقع أن النص الحديث قد جاوز مفهوم كون اللغة أداة ليست إلا، فاحتفى بها، وتآلف معها بشكل مكنّه من كشف الكثير المخبوء من مفاتنها وطاقاتها الموّارة. فكان له استنبات معان ودلالات جديدة لمفردات وتراكيب مستهلكة، رافضا بذلك الانصياع لاستكانة المحدودات الدلالية لمفردات اللغة، التي كرست على مدى أكثر من ألف عام. وذلك لم ينحصر ضمن نطاق الشعر فقط، بل تعداه إلى بقية الأجناس الأدبية. وقد أفضت بذلك شهادات عديدة لأدباء مرموقين. فعلى سبيل المثال، يقول القاص والروائي أدوار الخراط:

«لا أخفي عليكم أن ثمة نزعات تعصف بي نحو

نوع من التدمير والنسف للقوالب اللغوية القديمة والجديدة على السواء.. تدفعني حوافز غامضة وغلاّبة نحو نوع من التفجير للأبنية التي يتقلص تحتها الفكر والحس، محاولا أن أجد بين أنقاض هذه الركامات الجوهر الثمين الحي. أتوق إلى نوع من الانهمار اللغوي الجامح الذي لا يحده حاجز.. ليس الأمر مجرد تفتيت وانفلات بقدر ماهو فتح لأبواب موحدة تضرب وراءها سيول عارمة تريد أن تتدفق، وأريد لها أن تتدفق وفقا لقانونها الخاص وحريتها الخاصة..».

وفي ذات الاتجاه يقول الروائي المعروف إلياس خوري: «تجربتنا الأساسية هي تجربة الصراع مع اللغة، تجربة كيف ندخل المحكي، كيف ندخل طريقتنا في الكلام الآن إلى لغة تعيش منذ أكثر من ألف سنة، وتتغير ببطء، لغة مقدسة مرتبطة بمجموعة من العناصر

أهمها أنها مرتبطة بذكرياتنا الوهمية عن حضارتنا التي اندثرت، بأحلامنا الوهمية عن بعث الماضي».

على أن النص الحديث لم يكتف بهذا فحسب، بل أخذ يلتف على النحويات الوصفية المؤطرة للتراكيب اللغوية. فبتنا نرى انزياحات واضحة عن النحوية التقليدية، حيث الجمل غير متولدة عن المقولات النحوية الوصفية المعروفة، وحيث اللعب على قابلية التقديم والتأخير في التراكيب، وحيث الصفة منزاحة عن موصوفها، وحيث يمتلىء الاسناد بالتناقض، وحيث الحذف والتكثيف و.. الخ. وهنا يلعب المبدعون على فكرة (الانتقال) أو (الاختيار)، كما أطرتها الأسلوبيات الحديثة، حيث تجيز بعض القواعد النحوية الأخر بفروعها نادرة الاستعمال.

وأبعد من ذلك، نجد قلة من المبدعين تمادت في شأن النحويات التقليدية، فانبتّت عن قواعدها الوصفية، وعن فروعها وجوازاتها أيضا. وذلك ظنا أن خصوصية بعض مفاصل النص، الخاصة، لا تقبل بغير ذلك.. أو .. محاولة للإنغماس في التجربة أكثر، وتكثيف الحدوس أكثر، وصدم وتحفيز القارىء ـ بهذه الانزياحات ـ ضمن انسياب تركيبي فني مكثف، بغض النظر عن رفضنا لهذا التمادي وما يجر من تعمية، وصعوبة في التأويل، وقطع شبه كلي لحبال التواصل. كأن يقول أدونيس في (مفرد بصيغة الجمع):

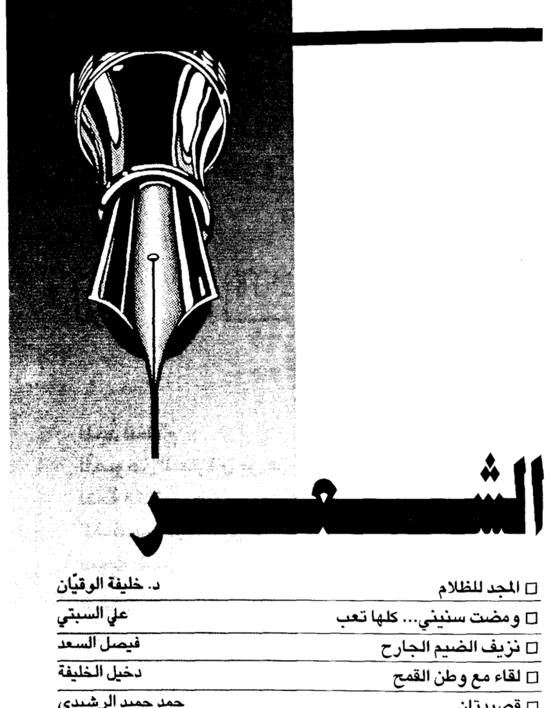
«لم أكن.. لست إلا رذاذا يشتهي
كنت البطيء وسبقتني ثيابي».

وعلى أي حال، تبقى مقاربتنا هذه مجرد إطلالة عجلى على ما استحدث في النص الأدبي من تطورات فنية، ولغوية، ودلالية، ابتعدت به عن الذائقة الاعتيادية، القائمة على النماذج التراثية المكرورة، ولا أزعم أنني قدمت، هنا، كل المستحدثات في النص الأدبي، ولا كل الصعوبات الواقفة في وجه ذائقة التلقي. وحسبي أن أكون قدمت بعض الأجوبة، وأثرت بعضاً آخر من الأسئلة.

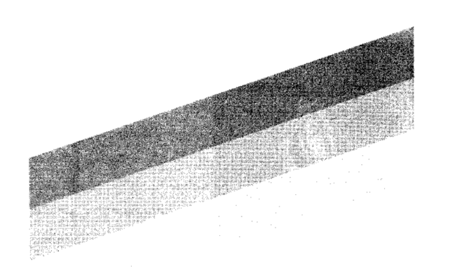
على ألا يفهم مما تقدم أنني أسيّد النصوص الحديثة بإطلاق، انما.. أقبس الفني الجميل المقتدر، دون الكثير الباهت والمتكاثر منها. ذلك أن من الحديث ما اشتط كثيرا في الانغلاق والغرابة، لمجرد الغرابة ليس الا. ومنه ما ركز، مبالغا، على جانب فني ما، متناسيا الجوانب الضرورية الأخرى. ومنه ما اخترع رسوما وأسهما، داخلها في تضاعيف الجمل الشعرية. ومنه ما ركز على المفردات المعجمية المنسية، كأن يقول الشاعر حسن طلب في قصيدته (زبرجدة الخازباز) في محاولة ـ أراها لم تسعفه ـ لتطوير النص الشعري:

«مالم سيصح.. صح
ومالم يكن سيجوز .. جاز
يبس السحاب.. تبخر القاموس
فكيف إذن سيحيا الأنقليس؟
وكيف يفلت من إسار المرمريس
الخازباز؟»

إذن.. هناك الكثير الجاهز للإنضواء تحت مظلة هذا الجانب من النصوص الحديثة، مما لسنا في صدده هنا على الأقل. وقد أثرنا عدم الدخول في هذه التشعبات، طمعا في الاستحواذ على النسبة الأكبر من تركيز القارىء.



الشعر





● د. خليفة الوقيان

المجدُ للظلامْ
للّصوص السارقين من فم الرضيعِ
لثغةَ الكلامْ
الغاصبينَ من جفونِ أُمِّهِ
شهيةَ المنامْ

****

الفخرُ للسهام
تلوبُ في الدروبِ
يقتفي حنينُها
حمائمَ السلامْ

****

النصرُ للرممْ
للخارجين من حفائر العصورْ
سطورُهم شواهدُ القبورْ

وجوههم ملامحُ الحجرْ

****

الفوز للعَدمْ

للسائرين في جنازة الربيعْ

النائمين حين تنهض الجموعْ

كأنهَّم سوائمُ البهمْ

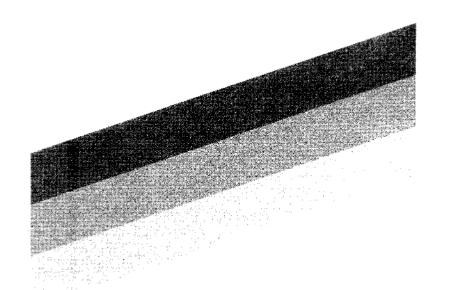
****

الموت للقلم

لكلِّ ريشة وفمْ

إذا تفجَّرتً منابع الألمْ

****



حنين

● د. خليفة الوقيان

ماذا تُريد

يا أيهذا المستقرُ في فمي

كحفنة الحديدْ

كقطعة الجليدْ

تُحصى عليَّ أدمعي

لهيبَ أضلعي

تبسُّمي تلفُّتي

رفيفَ قلبي الطريدْ

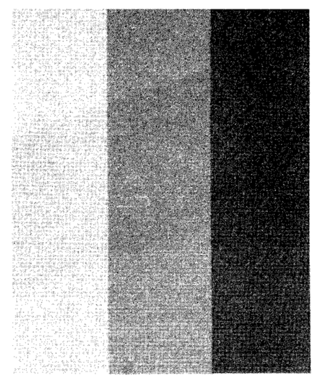
****

أصابعي مقطّعةْ

حقائبي مُضَيعهْ

عصفورتي في عشِّها

حزينةٌ مروَّعه
لا شيءَ عندي
غيرُ خافقٍ عنيدْ
****
خُذْ ما تشاء
من فمي
ومن دمي
ومن حطام مغنمي
اترك لديَّ خفقةً
تَرِفُّ في الوريدْ.



■ علي السبتي

ومضت سنيني... كلها تعب

دعْ عنّك ما في الأمر من سرٍّ
أوَ ما عرْفتَ مسالك الأمرِ؟
فعلامَ تخشى .... من مماطلةٍ
في كلِّ وعد لونها يغري
قاوم جراحك فالّدنى عجبٌ
إلاّ عليكَ ... السرُّ كالجهرِ

●●●●●

يا صاحبي والهمّ يجمعنا
دعني أبثّك لاعجا يغري
أنا ما شكوت لغير ذي ثقةٍ

حمّلته ما ضجَّ في صدري
فاحمل الى بلد وصيّة مَنْ
لولا المنى لاندَّسّ في القبرِ
كل العروق تفجَّرت غضَبا
حتى عروق الشّعر في شعري
عمري الذي قد ضاع بين هوى
لا يستطاب وآخر عذري
ومضت سنيني كلّها تعب
ما طاب لي يوم مدى عمري
حمّلت نفسي فوق طاقتها
وحملت هم الناس من صغري
أُغرى بأن أحيا كأيّ فتىً
النِّفط بين ركابه يجري
ويصدني خلق حرصت على
أن يزدهي بي ساعة الفخر
أخلاق آبائي موانع لي
من أن أبيع نتائج الفكر

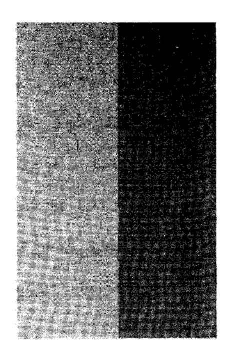
●●●●●

إني لأنظركم فأعرفكم
من أنتم في ساحة الحشرْ
كلٌ بيمناه كتاب هدىً
وكتابكم في سورة النحر
تستغربون إذا فتحت كوىً
أرقى بها للعالم السِّحري
فأراكم تحتي كباش فدىً

تتهافتون على الهوى المزري!

●●●●●

يا صاحبي والمرتجى يغري
ولقد عرفتَ مسالك الأمر
فلعلّ ليلا ضجّ من لهب
يهدي إليك نسائم الفجْرِ



■ فيصل السعد

نزيف الضيم الجارح

صوتي حبيسٌ وخطوي بَعدُ ما عُتقا
ومركبي غارقٌ والحرفُ قد خُنقا
إنْ كان لا بدَّ منْ نورٍ يُصاحبني
فما عرفتُ صديقا ضاءَ لي الطرقا
كلٌّ «الأحبةِ!» كانوا يشتكونَ وقدْ
عاشرْتهمْ كصراخٍ هبَّ واصطفقا
قالوا لعطري أعْبِقْ أنتَ منْيتنا
لكنهم ما استراحوا عندما عبقا
أقولها معلناً حينا وكاتمُها
لأشتري في سكوتي الحبرَ والورقا

وأكتبُ الحزنَ والآهاتُ تأخذُني

طيرا ذبيحاً يخافُ الموتَ إنْ نَطَقا

تجمعوا حولَ شعري إنهّم سفهٌ

إذا قرأتُ يجيءُ الهمسُ: ههْ نهقا

ما بلّني مطرٌ واللهِ ما حملتْ

كفّي سوى جرعة تحوي الغنا السَمقا

لكنني عندما ذُقْتُ الغناءَ وقدْ

كواني اللحْنُ لمْ أحفل بما فُتقِا

ولم أعُدْ أشتهي ثوْباً يمزقه

صوت الرياءِ فعمري ذاك لو رُتقَا

لساير الذهنُ مافي الناس من وجَعٍ

ودثّر الحُبُّ نَزْفا جُرْحُهُ شَهَقا

إنى لقيت خطاكمْ فَوقَ مُرتفعِ

تشير لي إنَّ هذا النجم قد رَهقا

سارع فذاك ضياءٌ سوفَ يسبقُنا

دعِ المقاديرَ للهِ الذي خَلَقا

واللهِ يا صاحبي إنيّ على مضضٍ

أحيا لأنَ أكّفاً تضْغطُ العُنقا

تُعيدُني للّذي أشْكوهُ من صغرٍ

ليَبْتليني إذا ما ذكرُهُ دَفَقا

منّيت نفسي بأنْ نمشي الحياةَ معاً

ونملأ الدربَ نوراً يعشقُ الرُّفقا

لكنَّ خوْفي، على مافيه منْ أمَلٍ،

يشلِ خطوي فأقعي لاهثاً دَبِقا

لا بد لي من غسيلٍ قبل رحلَتنا

يطهر الذهْنَ كي لا يجْهَلِ الحذقا

هل يا ترى تستعير الآن مُفردتي

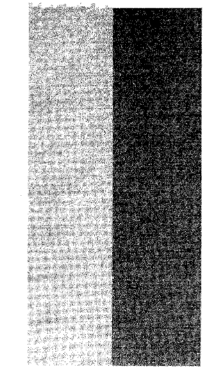
وأنتَ غيمٌ سيسقي القَلْبَ إن عَشِقا

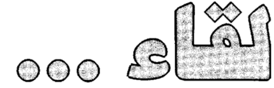
دعني أكابد همّي واعداً أمَلي

بقطرةٍ من حنانٍ بَعْدُ ما رُزِقا

وخُذْ متاعكَ شوْقاً ضاحكاً وضياً

وارحَلْ فديتُكَ إنَّ المركبَ استبقا





□ شعـــر / دخيـــل الخليفـــة

مع وطن القمح

أسْكرني كـأْس حضورك ــ سيِّدة الأرض ـ مـزْجت النـارَ بخمر الشهوة، فاندلَقا كأْساً في دمَ فارِسكِ المشبوه بجرمِ الهذَيان على بابِ السّكْر تَعالي.

لنزغردَ في أذن الحبِّ، بأنّا مخلوقان بروحِ من ولَه، وبقلب يتفتحُ أنفَاسَ قرنفلة؛ لمّا تصحو الشمـسُ من النومً، لتغسلَ وجهْ الأرضِ مـن الأسرار، هنالـكَ أهـرب في عينيك، وتـرتقبينَ قـدومَ فراشـاتَ العـرس على ضحكات الصبـحِ، لكي تَتسلـلَ كفاك بصمْت، نحـوَ مرافئها المخمـورة، كي نقطفَ أزهارَ القلـبِ المنساب على نهرِ الحب شهيـداً، يطرقُ أبـواب البسمة في أعتـاب شَفاه ــ من ورد الجنّـة، يسكنهـا الخمْرُ / الجمْـرُ / هنالـكَ يشربُنا ألمُ اللـوعة، إذْ تتـوادعُ عينان مـن الفيروز ـ خـلالَ أفول ذكـاء ـ وتبقين على بـرج الروح، تُغَنينَ غناءَ يمامات الدُّوحِ المملوءَة بالشَجن المُرِّ حَياتي.

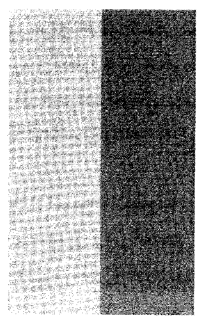
حطمني فنجـانُ عيونكِ مالكتـيَ، لمْ أقْرأُ فيه سوى سرِّ الـذَّوَبانِ

بماء العشْق. أعيـدي ذاكرتي ـــ يا سفـرَ النورس في آفـاق الفجْر ـ لأبحَث عَـن وطن في أهداب مسـائك لا يهزمني، وأُفَتِّشَ عَـن منْفى، لبقيَّـة شمْع الحزْن. تـأزَّفَ وقتُ الـرمـل ورمْلُ الـوقت تعـالي .... عصفوَران على شرفَة هذا القمر الوردي، ملكنا العالمَ في رمشة عينٍ خاطفة.

دوَّخَني عطركُ / ثغرُك هذا الشفقي المستسلـم للريح المجنونة ـ يا فرسَ القلب ـ عيونك تَنعسُ في زرقة بحْر، يسجدُ في زَمن السحْر المتشح الآن بفَجر، يتمـددُ دون عناء ـ بَدويًا كان ـــ تدوخُ الشمسُ على مفْرَقه.

ما أجمَلَـك امرأةَ اللوز مـواعيدك تلْبَسُني، مشتعـلاً / منتفضاً / مزهـواً / أكسرُ صمت الـوقت لأغفوَ ـــ مغروراً ـــ وأُسافـرُ في بحة صـوتـك ـــ ذاكَ الفضيُّ ـــ شقَيّـاً تتنـزهُ ضحكتُـك السحـريـة بينَ تضاريسَ دمي المملوء بخمرك ـ تسكن في الهاتف ليلا ـ يا امرأةً من روح ضبـابٍ، جئْتـكَ يا وطـنَ القمـحِ، ويـا داليةً تتسلّـقُ بهْجْـةَ جُرحي.

فيضانُ الخَجَـل اجتاحَ ضواحـي وجهك، لمّا شرفةُ رَمْشـك بللها البوحُ، غرقنا في السّكْرِ، وكانَ وداعُك ـ سيدَةَ الأقمارِ ـ مرايَا موَتي.



قصيدتان

حمد حميد الرشيدي (السعودية)

الخروج من الذاكرة

كُهُوفا تملأُ الطُرقاتُ أَعْيُنَنا
دفوفاً يَقْرَعُ الترّحال أرجلنا
تُلَبِّدُنا ذُيولُ الخوْف،
تَسْحلنا على آثار مَنْ ضلُّوا
وراحوا يمضغون حُثالةَ الشّكوى
وفي المنفى
يُكَدِّسنا هُراءُ الوقْتِ تاريخاً
بلا جدوى
بلا معنى
ويسخَرُ من سَذاجتِنَا
تُعَتِّقُنا بَلاهَتُهُ
تُثَرْثرُ في مَلامحْنا البدائيِّة
وَتَلْفظُنا على الطُّرقاتِ أشباحًا
وَأرْواحا

زُجاجيَّهْ
ضُيوفاً خَلْفَ أرْوقَة المدَى نبْقى
رُفوفاً تَنْضدُ الأحَلاَمُ أيْدينا
يُعَشِّشُ في مآقينا غَباءُ الوَجْدِ وَالذِّكْرى
وفي حرْماننا نَشْقَى
نُعالجُ فاقَةَ الأَيام فينا باجترار الصَّمت وَالحيرهْ
وَرائَحَةُ الزَّمانِ الرَّثِّ في أنْفاسنا تَرْقَى
وَمَنْ نَحْنُ ....؟
تُرى مَنْ نَحْنُ .... منْ كُنَّا؟
وإنْ كُنَّا
أيَحْمـلُنا حمارُ الوَقْت أسْفاراً مُعَقَّدَةً؟
عَتيقٌ سرُّها عَنَّا ...؟
بَليدٌ جَرحُها منَّا ....؟

نداءات

أنْتَ يا من تُسرْجُ الخَيلَ على فُنْجان «قَهْوَهْ»
وَتُجاري ذُعْرَها الشَّاتي على «منْقَل» جمْر
هاكَ وَجْهاً في عُيون اللَّيل خَدْشٌ يَتَسَلَلْ
هاكَ قَلْباً عرَبياً يتشَظَّى
بَينَ «ذُبْيانَ وَعَبْس»
كَتَشَظِّي النُّور عَنْ تيجانِ أيَلْ
وامْسَح الطُّعْمَ الذي باتَ عَلَى شدْقَيْكَ يهْذي
إنَّ فجرَ الثّأر جائعْ
يَلْعَقُ الأجْفانَ في قدْرِ المْضاجعْ

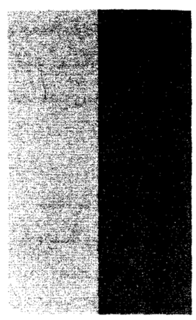
****

أنتَ يا مَنْ تَسْتَحِثُّ الخَيْلَ في حلْبَةِ «يعْرُبْ»
لا تُصَفِّقْ، لا تُصَفِّقْ
لا تَقُلْ «داحسُ» يَسْبِقْ
أوْ به «الغَبْراءُ» تَلْحَقْ
دَعْهُما يا صاحبي
يَئِدا الأَحْقادَ في ميْداننا
لا تجُدِّلْ عُقَدَ الثَّأْراتِ في أَحْفادِنا

****

أنْتَ يا منْ تمْتَطي اليَوْمَ على أمْسِ الجَماجِمْ
في ذُيول الرِّيح علَّقتَ التَّمائمْ
إنَّني لَسْتُ غَبياً
عَنْ خُيول «الْعُرْب» أَدْري
عَنْ خُيولَ «الفُرسَ» أدْري
عَنْ خُيولَ «الرومْ» أدْري
يا رذاذَ الْغَيْظ في قَهْرِ المُلاحِمْ
إنَّ هذا اليوْم يَوْمي
إنَّ ذاكَ الْأمْس أمْسي

****



غالية خوجة (سوريا)

فضاءات

-١-

ناصعٌ... أسْودي
والشقائقُ،
أَحوالهُ في الرؤى
وجهُهُ...
من دخان وَفُلْ
وجههُ ...
حين يخُلي الزوابعَ،
يصهل في الغيمِ
يرمي عناقيدهُ... كالمطرْ

كم يرى ...
في مفازاته الانفجارَ الذي
يُنْبتُ الموتَ،
أسطورةً للحجرْ
كم يرى دَمَهُ
- في ظلام الوطن -
قبضةَ الحبِّ للياسمين الذي
ينتصرْ ...
كلّما ...
خاصرَ الأرجوان القصيدةَ،
فرّ إلى حَبَقي
فاجترحْ ..
أنتَ يا شاعر الوقت،
يا سيدي
- هاج بي ... قَلَق -
اجترحْ أزرقي ...

-٣-

ربّما ...

أخطأ الانتظار الطريق كثيراً
إلى «كافيتريا النخيل»
ربما ...
أحرقتْ وردتي نفسها
في الربيع القتيل
ربما ...

والرحيل استوى كالسَّعيرْ
يبعد الحبُّ عنا .. ولكنهُ
لم يصلْ بعدُ حتى الفراق الأخيرْ

- ٤ -

مُذْ ... تراءتْ
عذارى النجوم لهُ ...
ورأى ظلَّهُ،
طالعاً
من كتاب الفناء ...
تعبث النارُ،
بالمسك من حوْله
يعبثَ العنفوانُ بَإدهاشه
هل رمى....
نيزك الروحِ
خلف القصيدة
أمْ ... أنّهُ،
كان وهجاً غزيراً
لجذر السماء ....؟

- ٥ -

شهوة

للمخاض المغاير كانَ،
وأنشودةً ....
لجنوح الشجرْ
كلّما ... مسني أخضري واختفى

فاض بي ...
رعدُهُ ... وانتشرْ

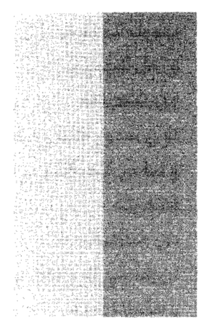
-٦-

القطارُ ... القطارُ ... القطارْ
كوكبٌ يافعٌ ...
شارَفَ الانهيارْ....
من ترى
جنّ في خافيات القتام؟
القطار الذي لم يصلْ،
كان صوتي ...
وظلّي ...
وجنّازُ مَنْ أدمنت رقصها
- بالندى -
أُنثياتُ الدّمارْ ....

-٧-

وطن ......

قاب قوس الرّثاءْ
حين مرّوا الى قلبه
أفْرغوا غيمهُ
أَفْرغوا لونهُ ... والصَّدى
حين مرّوا الى أرضه
صادَروا ...
من ذراها السَّماءْ ...



أحمد جامع (مصر)

الوقـوف

ها هي الأرض واقفة
واللظى بين ليل وليل
يقتل الصبح في وجهها
ثم يصبغها،
بالكلامِ المملح بالغدرِ
واللغةِ الساكنةْ
إننا لانَريد الكلام
(فالقصائد مالحة
من ملوحة أبداننا)
والنداء المكبل في شعرنا
يشرخ القلب في صدرنا المبتئس
ألف حزيمر
والملوحة تحصدنا

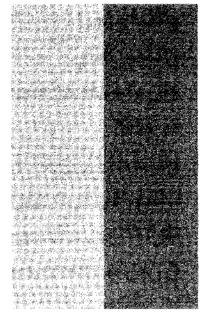
واحدا واحدا !
والنهار الذي
كان يغسلنا من صديد التقوقع
قد عطلا
والبلاد التي زينت وجهها للصباح
تخلع الآن قرط الهوى،
تقرأ الآن ورد التحوصل
في زمن صاغه الانكسار
كل ليل عذاب،
والرجولة،
يحصدها منجل الزمن المعدني
- آه يا أيها المنتمي للوطن
أنت عطلتني
بالحديث المنمق
والمنطق المستعار
أنت أقلقتني بالحوارْ

-٢-

من مواجع النهار

للنهار مواجعه
فهو يشكو كثيرا
من الغيم والبرق
أهل الجنوبْ
الجنوبْ
فمتى يسكت البرق
تمضي الغيوم

يموت الجنوب
وأهل الجنوب
من شكاياته
لون سبورة المدرسةْ
ولباس الحداد، وبرقية
التعزية
من مطالبه
أن تسمى البدايات به
والنهايات به
(أن يكون الحكم
للنهار متاعبه ... فهو يصرخ في وجهِ
كل النجوم، وفي وجهِ
أقمارنا النيرات
في وجه أزهارنا والبنات
فإذا حطَ منه جناح التعب
راح يحصي حصيلته
الذي خانه ... والذي أغضبهْ
ثم ينفخ في بوقه
فتقوم قيامة كل شيء ....



عبد الستار سليم (مصر)



للهجر وحشتُهُ،
للسروَ سجدتُهُ،
للنّايِ ....
زفرتُهُ المريرةْ
والنهر ... إن وصلَ
المصبَّ
فأي شيء ... لن يعيدهْ

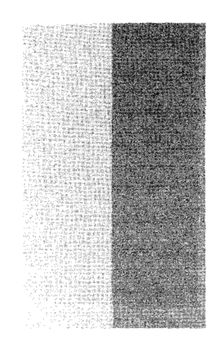
****

ويظلُّ فينا العشقُ
خارطة جديدهْ
في صدرها ... تتراوحُ
الأحلامُ،
والشكوى
فتنسينا مراجيح الطفولهْ
ينْدسُّ هذا العشقُ
بين بنفسجات الليلِ
والريح الخجولهْ
ويبعثر الأيامَ
في همس الحوار،
وفي انتشاءات الدَوارِ،
وفي تضاعيفِ
القصيدهْ

****

وتسافر الأطيارُ
من أعشاشها
وتكون ملحمةٌ ...
وينبت في مروجِ
العينِ
شوكَ الحزن
تحترق الفراَشات الجميلةُ
حول نار الوجد
والدَّم ـ من تفجّرهِ

ويهُتِّك ـ تحت أعيننا ـ وريدَهْ
والحبُّ ...
ذاك الأسمرُ ـ المجبولُ
ـ منذ نشا ـ على
الترحال
جَرْجَرَنَا وراءَهْ
وانثنى ـ لما كبرنا
فاجتوانا
واستردّ الحرف منّا
ثم علّقنا
ـ كلافتة ـ
على زمن الرداءهْ
ثم ... أحرقَ
ـ فوق كاهلنا ـ
رداءَهْ
ثم ولّى ...
نحو أرض
لا تجود ـ بها ـ
القراءه . ؟

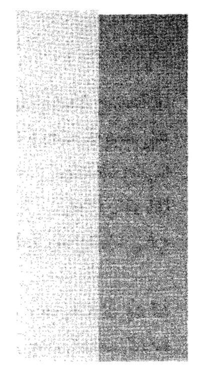


يس الفيل (مصر)

اختـــــراق

ما أيسر أنْ
أمْشي بجنازةِ قبرةٍ،
لا أرثيها ....
أبكيها ....
أوْ لا أبكيها
لكني:
حين أناجيها
وأقضُ مضاجعَ قاتلها
فأنا بالهمسة أحييها

وأُعيد الى العشِّ المقرورِ
بقايا دفء
مالَ به صمتُ الأكفانْ
ثرثرتي عنها،
دمدمتي،
توقظها ...
منى تدنيها،
تتحرك بين الأغصانْ.
وتعودُ لمن ألفَ النجوى
طيراً ...
أبدياً ...
في ملكوت اللهِ يحلقُ
مخترقاً
صمتَ الجدرانْ
لتغني
أغنية ثكلى
تجتازُ فناءَ الانسانْ ...





ترجمة: د. أبو العيد دودو ـ الجزائر

١) الجّوالة

جّوالة يمضي عبرَ الليل
بخُطىً ثابتة:
عبرَ وهدة منحنية وتلال ممتدة ـ
يأخُذُها معه.
جميلٌ هو الليل ـ
يمضي ولا يتوقف،
لا يدري الى أين يقوده طريقُه.
ثمة طائرٌ عبرَ الليل يغني:
«آه. ماذا فعلتَ أيها الطائر؟
لماذا تُثْقل فكري ورجلي
وتَسح أوجاعَ قلبك العذبَة
في أذني، فتلزمني الوقوف
وتحْتمُنى على أن أصغي ـ

مالك تغويني نغماً وتحية؟» ـ

يصْمتُ الطيرُ الجميلُ ويقول:
«كلا، أيها الجّوالة، كلا. لستُ
أُغْريك بأنغامي ـ
إنما أغري امرأة فوق الأعالي ـ
ما دخلك أنت؟
ليس الليل جميلاً في وحدتي ـ
ما دخلك أنت؟ عليك أن
تواصلَ السير دوماً
ولا تتوقف أبدًا. أبدًا.
فمالك لما تزل واقفا؟
ترى ما فعلت بك أنغام نايي،
أنت أيها الجوالة.»

صمتَ الطيرُ الجميلُ وفكّر:
«تُرى ما فعلتْ به أنغام نايي
وما له لما يَزَل واقَفاً؟ ـ
هو الجّوالة المسكينُ المسكين.

٢) الخريف

ها هوَ ذا الخريف: الذي ـ سَيكْسر قلبَك.
فحلق بعيدًا. حلق بعيدًا
الشمس تخطو نحو الجبل ببطء
وترتَفعُ وترتفع
وتَرْتاح بعد كلِّ خطوة.

لمَ أصبح العالمُ ذاوياً؟
علِى خيوط متعبة تعزف
الريح أغنيتها.
لقد طار الأمل -
وهي تشْكو من غِيابه.

ها هو ذا الخريفُ: الذي - سيكسر قلبك.
فحلِّق بعيدًا. حلق بعيدًا.
يا ثَمَرةَ الشجرة،
لمَ ترتعدين، ولماذا تسقطين؟
أيَ سر علمك
الليل
حتى تغطي الرعدة الباردة
وجنتك، الوجنة الارجوانية؟ -
أتصمتين، ألا تجيبين؟
تُرى من لايزالُ يتحدثْ -

ها هو ذا الخريف: الذي - سيكسر قلبك.
فحلق بعيدًا. حلق بعيدًا.
«إنني لست جميلة
- هكذا تتحدث زهرة عباد الشمس -
ولكني أحبُ البشرْ
وأواسي البشرْ -
ينبغي لهم الآن أنْ يشاهدوا الزُهور
آه. لأن يكسروني -
عنًدها تلتمع في عيونهم

الذكرى،
ذكرى ما هُو أجملْ مني: ـ
ـ فأراهُ، وأراهُ ـ وأموتُ هكذا.»

٣) الوحدة

الغربان تنعق
وتطير متماوجةً نحوَ المدينة:
سيسقط الثلج وشيكا. ـ
طوبى لمن لا يزال لديه وطن.

ها أنت تقف الآن جامدًا،
تنظر الى الوراء، آه. ترى منذُ متى؟
فلماذا هربتَ، يا مجنونْ،
الَى العالم خوفًا من الشتاء؟

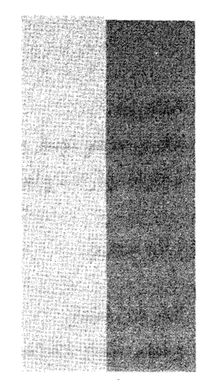
العالم ـ بابٌ يفضي
إلى ألف صحراءَ باردةٍ صامتةٍ.
من فَقَد
ما فقدْتَه أنتَ، لا يتوقفُ في أي مكان.

هأنتذا تقف الآن شاحبا،
وقد حُكمَ عليك بالجولانِ
الشتائَي،
أشبه ما تكون بالدخان
الذي يصّاعد دوما نحو الأعالي الأكثر برودة.

حلق أيها الطائر،
وترنّم بأغنيتك بنبرة
واخف، يا مجنون،
قلبكَ الَدّامي في الصقيع والهوان

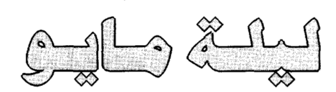
الغربانُ تنعَق
وتطيرُ متماوجةً نحوَ المدينة:
سيسقُط الثلجُ وشيكاً. ـ
ويحَ من لا وطنَ له.

١٩٩٤/٦/٢٠



من ليالي ألفريد دو موسيه

ترجمها شعراً: محمد محمد السنباطي ـ مصر



ربة الشعر: هاتِ يا شاعر قيثارك وابدأني بقبلة
زهرةُ النسرين يَصبو كُمُّها كي يتبوأ
عرشها، حيث الربيع اليومَ يبدأ
هاتِ يا شاعر قيثارك وابدأني بقبلة

الشاعر: ماهذا؟ هل أظْلمَ جنحُ الوادي؟
أتخيل طيفاً يمرق مابين الأدغالِ
ويطفو فوق الغابة
يطأ العشب المزدهرَ بقدميه
فما أعجبهُ من حلمٍ إذْ يتبدّدَ!

ربة الشعر: هات يا شاعر قيثاركَ واعزف
فنسيمُ الليلِ رفّافاً يضوعْ

وتضم الزهرة العذراءُ في أوراقها
مستهاماً صَدَفيا يتمنى لو يضيع
ولقد حيًّا غروبُ الشمس أشجارَ الربوع
كلٌّ ما في الكون زهرٌ وشذى،
وشوشاتٌ وهوَى،
كسرير - بعروسين جديدين - سعيد!!
الشاعرُ: لمَ يا قلبُ اضطرابيَ؟
ما الذي يفزعني؟ من يا ترى يطرق بابي؟
وسراجي - وهو في النزع - سخيٌّ بالضياء
يا إلهي أخذتني رعدةٌ هزت كياني
من أتاني؟ كيف جاء؟
إنها الساعة دقت فاعتراني ما اعتراني!!

ربة الشعر: هات يا شاعر قيثارك واعزف
إن قلبي ضائقٌ بالرغبات
تلكَ أنفاسي لهيبٌ في شفاهي
فتأملْ - أيها الطفلُ - جمالي
وتذكرْ - أيها الوادعُ - حرَّ القبلاتِ
عندما كنتَ حبيبا بين أحضاني
ومن عينيكَ بوحُ العبرات
حين واسيتكَ بالصبر عليك
لهف نفسي يا غريراً ماتزال
يقبع الموت بآمالي وأرجو أن أعيش

الشاعر: هل صوتك يدعوني يا ربةَ شعري؟
يا زهرةَ عمري، خلَدي، مخلِّصتي

مأوى شَغَفي، شقرائي، أختي، فاتنتي
أشعر في عزِّ الليل بثوبكِ هذا الذهبيِّ يحاصرني
يسكب كنز ضياءٍ في صدري!!

ربة الشعر: أيها الشاعر خذ قيثارتك
فأنا عندك يشقيني أساك
مثل عصفور رعاه العش فارقتُ سمائي
حيث لبّيتُ نِدَاك
أنتَ محزونٌ أسيفٌ مزّقَ الهمُّ مناك
ها هو الحبُّ أتاك
فأمام الله هيا نتغنّى
في نعيم ذبلت منهُ زهورُه
وشقاء خمدت فيه شرورُه
فلنسافر في رحابَ القبلة الحرَّى إلى دنيا جديدة
ولنردد بعضَ أصداء حياتك
ولنثرثر عن ملذات وأمجاد وحتى عن جنون
وليكن ذلك حلماً، ولتكن تلكَ البداية
وليكن ثمة ركن لهجوعِ الذكريات
فلنسافر وحدنا والكونَ رهنٌ للهوى
تلك إيطاليا، وهذي أمي اليونان ما أحلى لماها!
أي حلم ذهبي سوف نحلم
أي طهرٍ من ملاك قد تملاكَ صباح اليومِ
حيث أسرَّ لك
عن حكايا ذلك الحب الذي نحلمه، فأجب سؤالي:
هل نغني رَيِّقَ الآمال والفرحة أم حزنَ الفؤاد؟
بالنجيع الحر هل نكسو دروعَ الزاحفين؟

وبأمراسِ حديد سندلّ عاشقا يرجو اللقاء؟
وإلى الريحَ تُرىً نلقي معاناة الجياد؟
أيٌّ كف تسكب الزيت بآلاف المصابيح التي
في المنزل القدسيّ تلقى النور صبحاً ومساء؟
أم إلى الأعماق نهوي لاقتطاف اللؤلؤات؟
أم إلى المرِّ من الأبنوس نحدو عنزنا؟
أم وراء الصائد الفظ على القمة نعلو
فنرى تلك الغزالة
وقعت في قبضة القسوة في أبشع حالة
قلبها يبكي صغاراً رضعاً - ماذا إذا ...؟!
ودروباً تملأ الأزهارُ جنبيها شذى
فتأمّلْ كيف أرداها وألقى للكلاب اللاهثة
كبداً حرى وقلباً يشخبان!
أم تُرى نرسم وجهاً لفتاة طاهرة
رافقتها لصلاة أمُّها، إذ راعها
فجأةً ذو جرأةً فوق حصان!
أم ترى ندعو مًن التاريخ أبطالَ فرنسا
كي يطلوا من كُوى الأبراج مسحاً للمكان
ويعيدوا في أغاني الشعراء الجائلين
ذلك المجد الذي ليس له غير العلاء
أم تُرى نكسو بلون أسود شعر الرثاء؟
هل سيحكي سيفُ وًوترلو لنا تلك المجازر؟
كم رقاب قد قطع
قبل أن يأّتي مبعوث الليالي الخالدة
سالباً إياه نبضاً قد سطع
جاعلاً - فوق الفؤاد الصلب رمزاً لصليب - ساعديه

هل على لوحة قذف وهجاء نكتب الاسمَ البغيض؟
ما الذي جاء به غيرّ الوضاًعة؟
نقطة سوداء في ثوب النصاعة
يأكل «الغار» الذي لطخ من أعوادهِ الغصنَ الوريق!!
أيها الشاعر خذ قيثارتَك
ليس هذا الصمت مما أتمنى
الربيع العذب يدعوني لأرقى
أترك الأرض وأمضي يعتلي الريح جناحي
هكذا حان الوداع
فأرقْ دمعة شوق والتياع!
الشَاعر: إن يكن أًختاه ما ترجينَ تقبيلَ شفاهي
أو يكن أختاه ما ترجينَ تسييل دموعي.. فليكن!!
لن أغني للأمانيِّ ولا المجدِ ولا حتى السعادة
لهف نفسي ! لن أغني للشقَاء
سوف لا أنطق حتى يفصح القلبُ.. فأَسمَع!

ربة الشعر: هل تراني كالريح تأكل حتى
عَبرات يُسكبنَ فوق المقابر؟
أيهاَ الشَاعر الحبيب تقبَّل
قُبلاتي، واملأ فراغ المشاعر
إن جرحاً عانيتُ منهُ قديماً
دعه بالمحتوى الطهور يجاهر
ليس شيءٌ به تكون عظيماً
كالمعاناة والخطوب البواتر
لا يكن صوتك الأسيف كظيماً
دعه يشدو الأسى ويشجي الخواطر

هذه بجعةٌ وقد أثخنتها
رحلاتٌ عسيرة في الضباب
فرأت أن تعود في غبشة اللَيـــ
ـــل لأفراخها الجياع الغضابِ
فتأمل فيهم وقد لمحوها
يتعالى صياحهم بالعتاب
بالمناقير يضربون انتفاخاً
بشعاً في رقابهم كالجرابِ

فارقب البجعة المصابة وهناً
كيف تمشي ثقيلةً في خطاها؟!
واستقرت بنجوة حيث ضمت
هؤلاء الأفراخ تحت حماها
ثم ألقت نحو السموات طرفاً
وعلى صدرها تسيل دماها
يالمسكينة المحيطات!! ما أعمـــ
ـــقَ جرحاً بصدرها أو حشاها
حيث عادت صفر الجناحين، ماذا
للصغار المؤملين جداها؟!
دون جدوى استجدت بحاراً غضاباً
دون جدوى توسلت للسواحل
ها هي الآن تفتح الجرح للأفـــ
ـــراخ حتى ينهلن منها المناهل
فإليهم أحشاءها ثم قلباً
قد أحب الصغار حبا عظيما
ثم مالت بالرأس في رؤية الجر

ح، وكان الممات يدنو دميما
سكرت نشوةً وقد هدهدوها
بالمناقير، كان هذا رحيما
وهي تخشى أن يتركوها لتحيا
فيموتوا ـ واحيرة القلبِ ـ جوعى
فأزاحت جناحها ثم أهوَت
في صراخٍ يغادر النفس صرعى
فأخافت جوارحاً سمعتها
واستفزت مسافراً كان يسعىٰ
ثم لما تمكن الموت منها
ودعت عالم المتاعب طوعا
شاعري هكذا هم الشعراءُ
تلك أعمالهم لمن بعدُ جاءوا
كل ما سطروه من أغنيات
وهي حزنٌ وغربةٌ وبكاءُ
دائما في الجواء تبدو خطوطاً
وامضاتٍ منها تطل الدماءُ

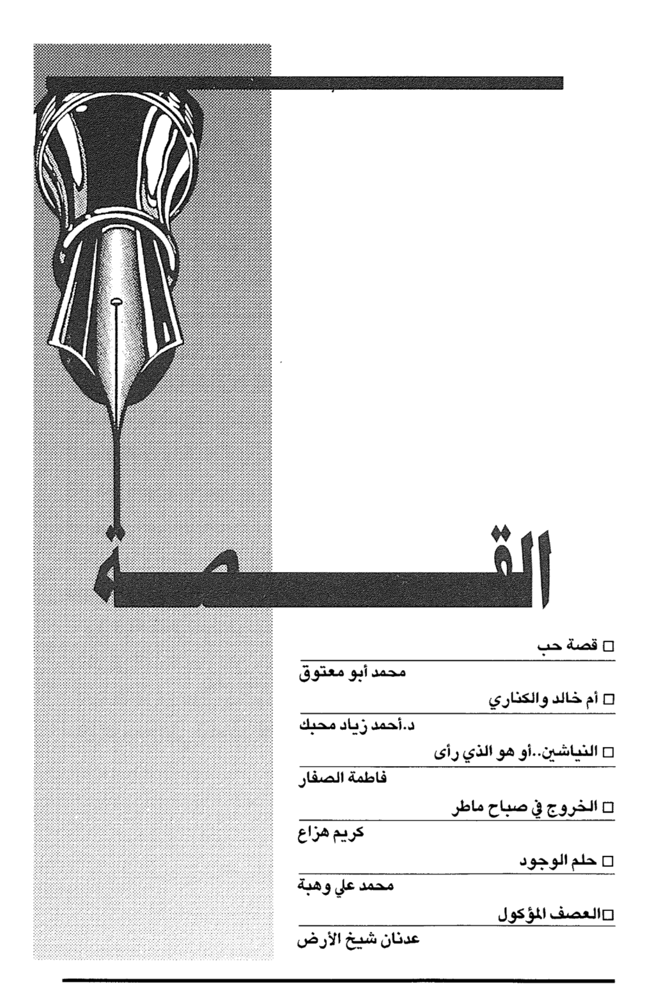
الشاعر: ربة الشعر التي ترجو مزيداً.. ذاكَ يكفي
هل نخط الشعر فوق الرملِ في عصف الرياحِ
أذكر الأمسَ وأيام الشباب النَاضرِ
كم تغنيت كعصفورٍ يناغيه الصبَاح
ثم عانيتُ ملمات الزّمان الغادرِ
آه لو غنيت شيئاً من مآسيها
لحَطمت بما فيها
ـ كعود الغابِ ـ قيثاري وعزفي

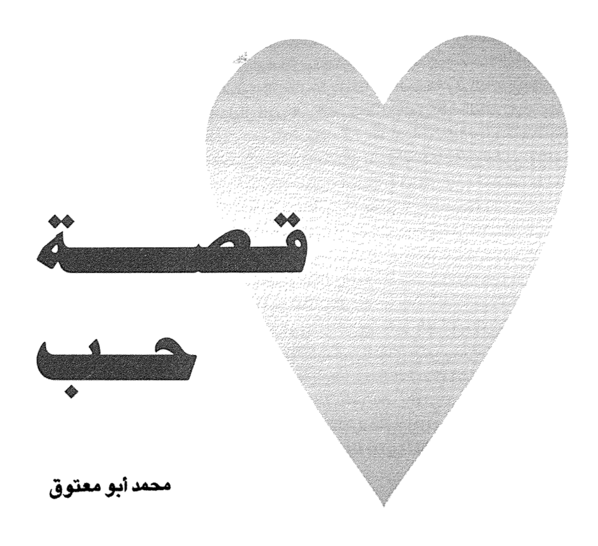
ALFRED DE MUSSET [1810 - 1857]

ولد الفريد دي موسيه في باريس في الحادي عشر من ديسمبر عام ١٨١٠ وتوفي في مارس عام ١٨٥٧ مصابا بداء الرئة بعد معاناة مع المرض استمرت اثني عشر عاما. ذاق الآلام جميعا من علاقته بالأديبة جورج صاند

فمنذ أن تعرف عليها، وأخذت قلبه في مخلبيها وهو يتبتل في محرابها ويرسم صورها بريشته في أوضاع عدة. ها هما معا يتبادلان العشق والهيام وها هو يلازمها في بيتها ثم يعرض عليها السفر إلى البندقية، وها هما في مدينة الأحلام يركبان الجندول، ولكن حبيبته ما لبثت أن أصيبت بوعكة طارئة أفقدتها المرح فضاق بها وأخذ يهيم في جمال البندقية، وسحرها وقواربها نهاراً أما في الليل ففي الحانات فاقد الوعي إلى حد كبير، ولكنه على مسمع من حبيبته يطري جمال الغواني مما أثارها عليه وطعنها في كبريائها. ووافاه المرض بعد أن شفيت هي فسهرت على تمريضه، واستدعت له الطبيب الشاب PAGELLO الذي افتتن بها وافتتنت به، وشعر موسيه أن حبيبته صارت حبيبة طبيبه فتمنى لهما السعادة معا وانسحب مطعونا في هواه إلى باريس.

وفي ليلة مايو نجد موسيه يعاني الألم والوحشة والضياع ويريد أن يخلد إلى الصمت ولكن ربة الشعر تأخذ بيده وتدعوه للخروج من دائرة الأحزان دون جدوى. فتدعوه إلى الصفح والمغفرة وتضرب له مثل البجعة التي أطعمت قلبها لصغارها الجياع.


القصة



قصة حب

محمد أبو معتوق

(ثم سمع صوت نواح.. فلم ينتبه للصوت أحد).

من أول الصباح، نهض الأب من يقظته وتقلبات روحه وذهب إلى المقبرة، وعندما دخلها وجدها أليفة ومترامية، حين عبر البوابة ألقى التحية على سكان المكان وأصغى كأنما ليسمع ردا، ثم مضى باتجاه قبر زوجته وقعد قربه وزفر.. ثم نظر في القبر معاتبا... كيف أخذتها مني؟. كيف خطر ببالها أن تتركني؟.. بعد ذلك نهض ونهضت معه سنينه وتجاعيده ومضى ليبحث عن حارس المقبرة، ليفاوضه في شراء قبر جديد قرب زوجته.

عندما وصل الأب إلى أطراف السور كان الحارس قاعدا على المصطبة وقربه إبريق شاي وهو يدرج لفافة تبغ بين أصابعه ويبلل طرف الورقة بطرف لسانه وكانت اللفافة تشبه جثة بيضاء صغيرة.

رحب حارس المقبرة بالرجل العجوز وأفسح له مكانا قربه وقدّم له كأسا من الشاي، وزفر مواسيا:

- الموت علينا حق، وهو رحمة:

وفكر الأب: الموت حق علينا ولا نملك له دفعا، أما أن يكون رحمة فهذا شيء لا يمكن الجزم به.. ثم رفع الأب صوته بالكلام:

- لو أنك تعرف زوجتي، الموت عندما يصيب امرأة مثلها لا تكون الرحمة ولا يكون الحق.

نظر حارس المقبرة في وجه العجوز وأشعل لفافة وزفر.

كان الرجل العجوز يتأمل دخان اللفافة وهو يتدفق من فم حارس المقبرة عندما قال:

- وفي الليل ألا تدخن القبور... ألم تلاحظ شيئا من الدخان يخرج من أكفان الموتى وأرواحهم، كما يخرج من هذه اللفافة.

أجاب حارس المقبرة:

- لم أنتبه للأمر، ما رأيك بتدخين سيكارة، وناوله علبة تبغه وأوراقه.

تناول الأب العلبة وبدأ يدرج لفافة تخصه، ثم أشعلها بتمهل... عندما زفر دخانها تأمل لونه وكثافته وتلاشيه... نظر إلى دخان حارس المقبرة وقال:

- لقد عشت معها خمسين سنة، لذلك خطر ببالي أن أشتري قبرا، قرب قبرها لأموت فيه، الموت في مثل حالتي ووحدتي يصير حقا ورحمة.

أول الأمر... ظننت بأنني سأموت معها وكدت أمسك أطرافي وجسدي لأتأكد من أنني لم أزل حيا، وها أنا الآن حي.. غير أن الدخان الذي يخرج من روحي وثيابي أكبر وأعلى مما تستطيعه هذه اللفافة.

مهما يكن صار من الضروري أن أفكر بشراء قبر قرب قبرها.. أول الأمر فكرت بالنزول إلى قبرها والموت فيه، لكنني عدلت عن الفكرة، ولم أرغب في إقلاق راحتها.

ثم سأل بغتة:

- في هذه المقبرة كم تستغرق جثة الميت لتبلى.

رد حارس المقبرة متمهلا:

- تربة هذه المقبرة حامية، والجثة لا تستغرق أكثر من سنة حتى تبلى وتتحول إلى رماد.

- قد أموت قبل أن تنتهي السنة. فهل أقدر على إقلاق راحتها والموت في قبرها، من الطبيعي أنني لا أقدر، (ثم سمع صوت بكاء.. فلم ينتبه إلى الصوت أحد).

- والديدان هل تستطيع في ستة أشهر أن تنحت الهيكل العظمي، أم أن شيئا منها يبقى ليتابع النحت، وإذا نزلت جثة على ديدان جثة أخرى فهل تقدر المقبرة على الاحتمال.

كان حـارس المقبرة يحاول الانتباه إلى كلام الرجـل ولا يقدر الإجابـة عليه... لذلك قـاطعه بالكلام:

أنا أفضل الشـاي وتدخين السيكارات لأنها الأشياء السـاخنة الوحيدة التـي تنسيني برد المقبرة، لذلك لا أفكر بـالهياكل ولا أفكر بالدود، وعندما أضرب التراب بفـأسي أحس بأنني أرد للأرض دينا قـديما. إن حراس المقابر عنـدما يموتون لا يحسـون بأنهم غيروا كثيرا في مكان إقامتهم، لذلك نصبح مولعين بالشاي الساخن والتدخين.

في إحدى الليالي وكنت يومها قد حفرت عشر حفر ودفنت عشر جثث من أولئك الناس الذين لا يحتملون بطء الحياة ودورتها المملة، لذلك يذهبون إلى الموت في حافلة مستعجلة وعندما يقع التصادم تتـوارد إلينا الجثـث، عشرة لا يجمع شملهم سـوى حديد البـاص الذي تـرك آثارا مختلفة على أجسـادهم، في ذلك اليـوم أحسست بالـزفرات العـالية وقررت أن أبيـت ليلتي في المقبرة، وعندمـا دخلت المقبرة في الليـل أخرجـت السيكارة وبـدأت التدخين، لحظتهـا انتبهت للهمهمات... ثم تقدمت مني قافلة من الموتى الـذين حملوا غبارهم وأكفانهم ومحاجر عيونهم الغابرة، وعنـدما لمحتهم أحسست بأساهـم وقدمت لكل واحد منهم سيكـارة. وحين حاولوا التدخين سمعت صوت لهاثهـم.. انتشرت حولي زفرات الدخان.. وغابوا عـن ناظري كأنما لم يولدوا... وتركوا في رأسي صوت ارتعاش عظـامهم وهو يتلوى علي... يبدو أن ذاكرة الموتى لا تعينهم على النسيان، لذلك يتلوون كما يتلوى الحديد. بعـدها أدركت الفارق بيننا نحن الأحياء وبينهم.. أعني الأموات، إنهم يدخنون مثلنا لكنهم لا يشربون الشاي.

الموت داخل الباص يمنح الإنسان فرصة للتفكير بشراء قبر ليموت قرب قبر أمه أو زوجته، أغلب الذين يمـوتون في حوادث السيارات يكونون مستعجلين.. قلت لي بـأنك ترغب بشراء قبر قرب قبر زوجتك، الـذي يفكر مثلك يخاف الموت منه، ويـذهب إلى زاوية المقبرة المعتمة ليـدخن وحيدا حتى تهرب منه الديدان، قلت لي بأنك كنت تحب زوجتك؟

ـ وما زلت أحبها.. لو أنك تعرفها لما استغربت.

ـ إنني أعرفها أكثر منك.

ـ وكيف؟

ـ هي الآن عندي وليست عندك.. تبدو مستغربا، لقد أحرقت أصابعك بالسيكارة ولم تنتبه.

وبحركة مفاجئة نفض العجوز يده فأوقع كأس الشاي على الأرض فانسكبت بقاياها، بعد ذلك نهض الرجل العجوز معتذرا وأخرج مبلغا من المال وسلم حارس المقبرة دفعة على الحساب.

ـ تبدو مستعجلا. مد حارس المقبرة يده وهو يأخذ النقود.

ـ مادام التدخين مسموحا في المقبرة.. فالموت ليـس شيئا سيئا كما يعتقد الأولاد... لقد بكوا كثيرا أول الأمر، ثم أخذتهم مشاغل الحياة بعيدا فـأصبحوا يعبرون من أمامي وينسون ألقاء السلام، فعندما تنسكب بقايا الشاي من الكأس لا يحزن على البقايا أحد.. وها أنت تأتي لتقول بأن الموتى يدخنون، لـذلك يذهب بريق عيونهم إلى الله، ويخرج غبـار أولادهم من صدورهم ليملأ المكان.

في الأيام الأخيرة من حيـاة أم الأولاد، تذكرت ابنتها الصغيرة التـي ماتت منذ أربعين عـاما ولم تنس الصغيرة.

عندها قالت لي:

ـ الـولد لا يموت إلا إذا ماتـت ذاكرة أمه. لذلـك أخذتني الـدهشة، لقد أيقظني كـلامها على ذكريات لم تكن لتخطر ببالي، لقد ماتت أمي منذ سنين طويلة.. وماتت ذاكرتها معها، فهل يحق

لي أن أظل حيا. وإن كنت مـا زلت حيا فما هو الدليل.. لقد عبرت أجيال مـن الديدان قبرها ولم تعد متفـرغة لـلالتفات إلى هيكلهـا.. غير أن شيئا ما حـدث، فعندمـا تتوقـف الديـدان تنطلق الجرافات، وهكـذا حصل، وأدخلت مقبرة أمي في التنظيـم وتحول موقعها إلى شارع عـريض أليس هذا السبب كافيا لتنحرف السيارات عن أهدافها وتعتزل الأمهات الطريق والأولاد.

هذا كـان في الماضي .. لكن بعد أن تـزوجت، تغيرت الأمور، وصرت أعبر الشـارع ولا ألتفت لشيء.. لقـد أخذت المرأة التـي تـزوجتهـا عقلي. شيء غريـب، مـزيـج من الحكمـة والجمال، والسيارات المستعجلة، دون حـوادث ومنغصات وضحايا.. توصلـك إلى الهدف بكلمة واحدة أو برفة عين، ورغـم ذلك عشت بحذر شديـد معها وكانت تنغصني نفسي، وكنـت أقول: هذه الزوجة تستحق رجلا أفضل مني.

وظللت أنتظر ولم يحصـل شيء سوى التقلبات.. بعد ذلـك جاء الأولاد واحد اثنان ثـلاثة.. عشرة، وبدأوا يكبرون وبدأت أمهم تكبر معهم، ولكنها أعنـي زوجتي.. كبرت أكثر مما ينبغي، كبرت أكثـر ممـا أحتمل. وعنـدمـا تكبر الـزوجـة يفقـد الزوج حكمتـه، ليتلفـت إلى النسـاء المجاورات... وقد تلفتت.. وتماديت.. ورغم ذلك ازدادت زوجتي حكمة وتعقلا.. ربما لأنها لم تكن تحبني كما أحبها.. الذي يحب يفقد أول ما يفقد الحكمـة والعقل، لذلك تزايد حبي لها وأنا أتلفت إلى سواها وكنت أتسـاءل، هل من الضروري أن ترتبط الحكمة بالتجاعيـد.. ها أنا أفقد حكمتي يومـا بعد يوم ورغم ذلك أتجعـد.. وازداد حبا لزوجتي وأزداد تلفتـا لسواها.. ربما أحزنها ذلك كثيرا، غير أنها لم تكـن تصارحني.. لكنها في أحد الأيام قـالت لي: بعد عشرة أولاد كبار تتوقف المرأة عن أن تكون امرأة لتصبـح سيارة مستعجلة، وأنا أفهم دوافعك.. وإن كنت لاتزال تـرغب فتزوج امرأة أخـرى.. بعد هذا الكـلام.. أحسست بعميق غضبها وحبهـا وقد غصت بهما واستدارت عني.. ثـم أخذت تتهاوى مثل حضارة عظيمة أصـابها زلزال.. وكنت أرقبها وهي تعد نفسها للموت ساعة بساعة وغضبا بغضب.. وقد حدثتها كثيرا.. وحاولت أن أغلق الأبواب لأمنعها من الرحيل.. وحـاولت أن أمزق الصرر والحقائب، غير أنها كانت تزداد إصرارا، وأخيرا حـاولت أن أغلـق فمها وأنفهـا حتى لا تتسرب روحهـا منها، غير أنها أخـذت تنتفخ مثل بـالون لكي تقطع مـا بيني وبينها وتطير، ثم تدخـل الكبد بكل غموضـه وملاسة سطوحه، ليحسم المعضلـة، ويتحالف مع صاحبته لإنهاء القضيـة، ولو لم تكن تحب الأولاد لطارت من أصابعنا ولما استطعنا تعقبها والإمساك بها، فعنـدما يتدخل الكبد.. تنتفخ الزوجة وتتكـور، تنتفخ وتتكـور حتى تصبـح الكـرة الأرضية في نظرهـا شيئا مسطحـا لا يؤمـن بالنظريات، ورغم ذلك، ورغم ذلك العمـر، جاء من يقول بعد أن غسل جثمانها بأن على الزوج أن يدخل ليـودع زوجته.. لأنه سيتم بعد ذلـك إدخالها في الطهارة والوضـوء، ودخول الزوج لتوديعها بعد ذلك يفسد الوضوء والطهارة.

ها هـو الموت يأتي أخيرا ليضعني في خـانة الغربـاء... فأيـة طقوس وأية معتقـدات، وهذا الجسد المسجى رفيقي، خمسون سنة من التجاور والتلاحم والانتقال، حتى انغرست صورة خلاياها وتجاعيدهـا فيّ وقد تطابقنا وتطابقت فينا الأيام، نبضـة لنبضة وخلية لخلية، وحياة لحياة، وموتا لموت، لقـد أخذت منى نفسي وأطلقت فيّ نفسها، فلم يعد أحـد يقدر أن يعرف أينا الحي وأينا الميت، ثم تأتون أخيرا لتحدثونى عن الطهارة والفساد.

وكان غضب لا طائل منه، ثم تدخل أحد الأقرباء وجرنى ليبعدنى عن ملكوتها، ثم همس في أذنى..

ـ هذا الكلام فيه اعتراض على المشيئة. والموت مثـل الطلاق.. يفصل بين الرجل والمرأة، كما

تفصل السكين بين اللحم والدم.

ـ ولماذا تصبح غريبة، سأل الرجل العجوز كف الرجل القابض عليه.

ـ حتى تتمكن من مقاضاتك يوم الحساب العظيم، الموت حرية، وهو يجُبُّ ما قبله من الأعراف والقيود. ويصبح البعيد قريبا. ويصبح القريب كأنما لا وجود له، ولا ماهية.

ها أنا أتلفت مرة ثانية إلى الكلام، لأحاول الوقوف في حضرة المعنى، لذلك حضرت إليك يا سيدي يا حارس المقبرة.

ثم انحنى الأب العجوز إلى يد حارس المقبرة وقبلها.

ـ أرجوك ليكن قبري قريبا من قبرها، وليكن شديد المجاورة، وليكن الجدار الفاصل بين القبرين رقيقا وهينا.. حتى تختلط ديداني بديدانها... أرجوك.

عندما وعده صاحب المقبرة بأنه سيفعل ما بوسعه، نهض الأب ومضى إلى البيت، وعبرت قربه الشاخصات والكائنات والسيارات، وعبرت الأخبار والحروب، والتصريحات ولم يكن ليلتفت إلى نفسه، وفي الطريق ارتطم الرجل الذاهل بامرأة وانتبه كأنما هي، وأخبرته المرأة: يكفيني موت واحد.. حاول أن تلتفت إلى نفسك، لا تعد للمقبرة مرة ثانية، سأحضر إليك في أي مكان تكون.. ومن أجلك سأحاول أن أستعيد عذريتي، حتى تستعيد نفسك وأيامك.. ثم مضت المرأة كأنما لم يكن بمقدورها أن تكون.

في اليوم الثاني والثالث والعاشر.. انتظر الأب العجوز العذراء التي وعدته، انتظرها حتى صدئت مفاصل الباب، انتظرها حتى كف الأولاد عن القدوم، وبعد ذلك خرج من عمره وأبوّته ومعتقداته وصبره وصاح على الأولاد ليجتمعوا عنده،

وعندما التأم شملهم نظر إلى أوقاتهم الضنينة متحسرا، وقال:

ـ لقد قررت أن أتزوج.

صاح الأولاد:

ـ يا للخيانة والأسى.. أمنا.. الذكريات، الأشياء المشتركة.... زوايا البيت، لا نسمع.. لا نوافق، لا نريد... هذا افتراء.. هذا تقدم في العمر لا يمكن احتماله.. لقد ذهبت بعيدا أيها العجوز.

عند ذلك.. تماوج الجدار وأصبح لينا وشف حتى بدأت ظلال الأم تتلامح فيه، وأطلت بروحها وسجاياها على الأولاد الغاضبين.. وصاحت فيهم. فانتبهوا إلى وجهها ونهضوا إليها متهللين.. وصرخوا أمام وحدتها وجفاف حدقتيها، هل تسمعين، يريد أن يتزوج، يريد أن يخون، يا للأيام.

عند ذلك صاحت الأم لتوقفهم عند حدهم حتى لا يقوض صراخهم الجدار... وقالت: لو أنكم عشتم ساعة واحدة من الوحدة التي أعيشها، أو يعيشها أبوكم لما أتعبتم حناجركم بالصراخ.. دعوه يتزوج والأفضل أن تبحثوا له أنتم عن زوجة لائقة.. أبوكم ليس عجوزا، والمسافة الفاصلة بين قبري وقبره ما زالت سميكة وعاتية، وديداني لم تزل ضعيفة ولا تقدر على الوصول إليه، عندها صرخ الأولاد: ولكن لماذا؟

تابعت الأم الكلام:

ـ دعوه يتزوج حتى يكتشف فضائلي وأيامي وأحزاني... الموت مثل سكين يحول الضغائن إلى هباء.. لذلك جاء من ساعة موتى الأولى من يبعده عني.. آه لو تفهمون لحظتها حنيني لعناقه، والاستجارة فيه حتى أتطهر وأنجو..

عندما انفض مجلس الأولاد، ظل الجدار حنونا وأليفا، لذلك نهض الرجل إليه ليعانقه ويدخل وحدته وأيامه فيه.

(ثم سمع صوت غياب ولم ينتبه للغياب أحد)

د. أحمد زياد محبك

أم خالد.. والكناري

قبل أن نبلغ الباب، تقول لي جدتي:

«اقعد هادئا، لا تلعب، لا تتكلم، لا تلمس أي شيء، وإذا أعطتك أي شيء فلا تأخذه، وإذا وضعت الطعام فلا تأكل، أم خالد لا تحب الأولاد».

منذ يومين وجدتي تمنيني بزيارة أم خالد، وتحدثني عن دارها الواسعة الجميلة، وأنا أحلم بها. واليوم قالت لأمي:

«هاتي لعماد الثياب الجديدة».

وردت أمي بامتعاض:

«أنا لا أحب أم خالد، ولا أريد لابني أن يزورها».

ولكن جدتي أصرت، فاضطرت أمي لإحضار ثيابي الجديدة، ورمتها أمام جدتي، ثم مضت إلى المطبخ وهي تغمغم.

وساعدتني جدتي على ارتداء ثيابي، وهي تغمغم أيضا كلمات لم أتبينها، ويداها المعروقتان ترتعشان.

كم الزقاق جميل، وجدتي تمسك يدي الصغيرة بيدها الناحلة الراعشة، وهي تجر خطاها الثقيلة فوق بلاط الزقاق الأبيض المفلطح، وأنا أسير بقربها، ننعطف مع انعطاف الزقاق، ونسير على سمته الطويل الممتد، أراه منتهيا عند جدار، وكأنه مسدود، ولكن ما إن نبلغ منتهاه، حتى نجد انعطافا مفاجئا، فنمضي فيه، ثم نمر تحت كشك خشبي، مزخرف، يظلل الزقاق، وتلتقي جدتي بامرأة عابرة، فتحييها وتقفان، لتتحدثا، وتتحدثا، وكأن جدتي نسيت أنها ذاهبة إلى أم خالد، وأنا أضجر، أود لو تابعنا المسير، ثم نبلغ جزءا من الزقاق مسقوفا، نسير تحته، أنا وجدتي، فتحتوينا عتمة خفيفة، ورطوبة ناعمة، وأحس بمتعة غريبة، وأود لو طال ذلك الجزء المسقوف، ولكن ما نلبث أن نخرج إلى النور، لينفتح الزقاق ثانية، ويتعرج ويمتد.

وأمام باب عريض، من قطعة واحدة، تقف جدتي، تلتقط أنفاسها، ثم تقول:

«هذه هي دار أم خالد، انظر إلى بلاط الزقاق أمام الدار، كم هو نظيف، وانظر فوق، إلى هذا الكشك، هو لها».

بلاط الزقاق المفلطح أمام دارها أبيض لامع نظيف، كأنه غُسل للتو، لا غبار ولا قشة، وفوق الباب يمتد إلى الأمام كشك خشبي مزخرف، يظلل جزءا من الزقاق.

وتمسك جدتي قبضة برونزية معلقة في أعلى الباب الخشبي، وتدق.

ثم تلتفت إليّ وهي تقول:

«هذه هي دقتي أنا، أم خالد تعرفها».

حقيقة، لقد دقت جدتي الباب مرتين متتابعتين ، ثم دقته مرة ثالثة، وتوقفت.

ويفتح الباب على طوله، وتظهر أم خالد، بقامتها القصيرة، وعينيها الصغيرتين الغائمتين وراء نظارة طبية بيضاء، وأنفها الدقيق، وهي ترحب بجدتي وتكرر الترحيب مرات ومرات، وأنا أرى إلى فمها المتغضن وكأنها تمج الكلمات مجا من شفتيها الرقيقتين الزرقاوين.

وتمضي بنا في دهليز طويل، ما يلبث أن ينفتح على فناء واسع، يذهلني بخضرته، وكأنه

الجنة التي تحدثني عنها دائما جدتي.

أشجار وعرائش وزروع تتوسطها بركة فيها نافورة وقد صفت على أطرافها أصص الزهر، وثمة درج صاعد، له درابزين مزخرف، وعلى كل درجة أصيص زهر، وفوق الدرجة الأولى قوس حديدية عالية تدلى منها قفص فيه كناري أصفر يتقاقز.

وتسألها جدتي:

«كيف حال الزهر عندك، يا أم خالد؟»

وترد:

«تعالي، لنتفرج، قبل أن نصعد إلى فوق»

ثم تلتفت إليّ سائلة:

«مازال اسمك عماد؟»

ويطفر الدم إلى وجهي، ولا أحير جوابا.

وتتابع هي كلامها، فتقول لي:

«تنبه إلى الزرع، وتفرج مع جدتك، ولكن لا تلمس أي زهرة».

وتمسك جدتي يدي، وهي تقول:

«ابق بجانبي».

وأحس بالقهر، وأنا أكاد ألتصق بجدتي، ولكن سرعان ما تجتذبني ورود كبيرة متفتحة، حمراء قانية وصفراء فاقعة وبيضاء نقية، وألاحظ أشواكها الراعبة، وأنا أرى إلى عيني أم خالد الحادتين وهي ترمقني من وراء نظارتها.

ثم نمضي إلى زهور مندفعة في تفتح باهر، كأنها كؤوس، ينفحني عبقها، كالبهار.

«انظري إلى هذا القرنفل؟!»

هكذا تتكلم أم خالد بتيه وإعجاب، وتعلق جدتي مؤكدة:

«ماشاء الله»

ونمضي تحت عرائش الكرمة، بأوراقها الخضراء الزاهية، وهي تمنحنا ظلا رطبا يانعا، وتحتها صفت أصص السجادة بأوراقها الخضراء المنبسطة المزركشة بالأحمر.

وتلتفت إليّ أم خالد قائلة:

«لو كان هذا أوان الحصرم لكنت قطفت لك يا عماد عنقودا، ولكن حظك هكذا، زيارتك لي جاءت في الربيع».

ثم تمضي بنا تحت عرائش الياسمين، وتتابع كلامها إليّ قائلة:

«على كل حال التقط من هذا الياسمين المتساقط على الأرض ما تشاء، خبئه في جيبك، وخذه إلى أمك».

وتعلق جدتي:

«اتركي الآن سيرة أمه»

«ما بالها؟ مازالت كما هي؟»

«وأكثر»

«كل الكنات، هكذا، الواحدة أسوأ من الأخرى».

وتمضيان في غمغمة خافتة، لا أتبين فيها ما تقولان، نحن نطوف في الفناء، ونرى الزهور.

وأمام البركة نتوقف، لنرى إلى الماء المتقافز من النافورة، وهو يتناثر في رذاذات ناعمة لها وشوشة هادئة، وهي تلامس صفحة الماء، وفوقها تتهادى ياسمينات بيضاء، كأنها بجعات صغيرة.

«سنشرب القهوة فوق، في الحجرة، فهي أهدأ».

هكذا تتكلم أم خالد، وهي تمضي وجدتي نحو الدرج، وأنا أمنّي النفس في البقاء مع الزهور.

وتلتفت إلي أم خالد، وقد أحسّت بتريثي، فتقول:

«لا يجوز أن تبقى هنا وحدك، قد تكسر أصيص الزرع، أو قد ترمي العصفور، أو تؤذي نفسك، تعال معنا إلى فوق».

وأمشي في إثر جدتي، ونفسي معلقة بالبركة والزهور.

وأمام الكناري تقف أم خالد لتقول لجدتي:

«انظري، هذا الكناري أغلى ما عندي، هو وحده الذي يسليني، يفهم أكثر من بني آدم، يغرد سبعة لحون، أضع له الماء والطعام كل يوم بنفسي، حتى إنه يتناول الطعام من يدي»

وتسألها جدتي:

«وأبو خالد؟»

وترد:

«أبو خالد لا خير فيه، لا يعرف سوى الدكان والمقهى، قبل أن تأتي بدقائق، استيقظ من نومه، صلى العصر وخرج، قلت له لنشرب القهوة معا، قال سأشربها في المقهى مع أصحابي».

ونرقى الدرج، وأنا أتطلع إلى الكناري، وبين أصابعي ياسمينة واحدة، أتنسم شذاها وتلتفت إليّ أم خالد قائلة:

«لم تلتقط غير ياسمينة واحدة؟ على كل حال، احذر، لا تمد يدك إلى الكناري، حتى لا ينقر أصبعك».

وعند كل درجة تتوقف جدتي وأم خالد، لتتأملا أصص الزهر، وأم خالد تتكلم:

«هذه الفلة، تتفتح مساء، وتلك هي الحناء».

زهرات الفل تتناثر بين الوريقات كالنجوم وزهيرات الحناء يتراص بعضها قرب بعض في غزارة واندفاع وقد التفت على شكل كف مضمومة الأصابع، وهي تنفح عبقها الفاغم.

وعند قمة الدرج التفت لأرى الجنة الخضراء، وأنا أتمنى لو بقيت هناك مع الكناري ولكنني مكره على الانصياع.

وأمام باب الحجرة، أخلع حذائي، وأدخل، في إثر جدتي، فيفجؤني الهدوء، كل شيء في مكانه، كأن أحدا لم يدخل الحجرة منذ دهر.

أرائك مريحة، مغطاة بملاءات بيضاء، مسدلة، لا تجعيد فيها ولا انثناء، مناضد صغيرة موزعة في الأركان، تعلوها أباريق وزهريات وصحون نحاسية لامعة، وفي الجدران خزائن

خشبية ذات وجهات زجاجية، تشف عن رفوف مملوءة بكؤوس وصحون زجاجية فاخرة والأخشاب التي تكسو الجدران مزركشة ومزخرفة ومنقوشة.

وتبادر أم خالد إلى سؤالي:

«هل تحسن يا شاطر قراءة الآيات المنقوشة على الجدران؟»

وأنظر إلى أعلى، فأرى دون السقف على طول الجدران رسوما محفورة على الخشب لوريقات وزهور تحيط بحروف وكلمات.

وترد جدتي، وهي تحتل مكانها على الأريكة:

«عماد ما زال في السادسة، العام القادم سيدخل المدرسة».

وتعلق أم خالد وهي تقعد على الأريكة المقابلة لجدتي:

«ولكن عمر ابن أختي دخل المدرسة»

«عمر أكبر من عماد»

«لا، أنا أتذكر أنه ولد معه في السنة التي...»

ويحتدم بينهما الجدال والنقاش، وأمضي أنا إلى عمق الغرفة، حيث نوافذ صغيرة من خشب مزخرف، أنظر من خلالها، فإذا أنا فوق الزقاق، وإذا باب الدار تحتي مباشرة، والزقاق يمتد، وأنا أرى إلى أسطحة المنازل، المتألقة تحت أشعة الشمس المائلة إلى الزوال، وثمة غسيل أبيض نقي منشور على حبال في سطح مقابل.

ويجيئني صوت أم خالد:

«لا تحاول فتح النافذة يا عماد، حتى لا تقع»

وألتفت إليها، وهي تتابع الكلام إلى جدتي:

«لا أريد لنسمة الهواء أن تدخل، حتى لا تحمل الغبار، كل يوم أشقى في المسح والتنظيف».

وتناديني جدتي:

«تعال يا عماد، اقعد بجواري»

وتضيف العجوز وهي تنظر إليَّ بعينيها الصغيرتين الحادتين البارزتين من وراء نظارتها:

«نعم، تعال اقعد هنا بجوار جدتك، هذا أفضل»

وأترك النافدة، أمشي متمهلا، أدنو من جدتي، وأقعد بجوارها.

وتنهض أم خالد إلى الخزانة، تفتحها، تخرج منها صندوقا معدنيا صغيرا، تضعه على منضدة صغيرة، وتبادر إلى فتحه، فتخرج منه بضع قطع معدنية، تشبه موقدا صغيرا، ولكنه مفكك محطم، أظنها ستعطيني إياها لألهو بها، ولكن أفاجأ بها وقد ركبت بعض القطع إلى بعض، وإذا هي موقد صغير.

وترجع إلى الخزانة، فتحضر منها زجاجة فيها سائل أزرق، تفتحها، فتعبق الحجرة برائحة نفاذة، تذكرني برائحة الكحول الذي مسحت به أمي ذات مرة أصبعي المجروحة، وتصب من ذلك السائل الأزرق في خزان الموقد الصغير، وتشعله بعود ثقاب، فيتصاعد لهب أزرق.

ثم تأتي بغلاية تضعها على الموقد، وأدرك عندئذ أنها ستعد القهوة.

وتتابع أم خالد عملها بهدوء ودقة، كل حركة بقدر وحساب، وهي تثرثر، تارة تتحدث عن الزهور وأخرى عن الكناري وثالثة عن القهوة وطريقتها الخاصة في تحضيرها، وهي ما تفتأ تحرك الملعقة في القهوة ولهب النار يتدفق تحت الغلاية، وهي تبعدها عن اللهب تارة وتدنيها منه أخرى، والقهوة ترغي وتفور.

جدتي وأم خالد ترشفان القهوة بهدوء شديد، وشذاها العبق يملأ الحجرة، وجدتي تثني على مذاق القهوة وطريقتها المتميزة في إعدادها، وأم خالد تزهو.

ويعلو في الخارج ضجيج أولاد يلعبون بالكرة، وهم يصخبون ويتصايحون في ضوضاء عالية.

أم خالد تنهض غاضبة، تحمل دورق ماء، تفتح النافذة، تصيح بالأولاد لاعنة شاتمة مهددة، ثم تدلق الماء.

ويبتعد الأولاد، وتغيب الضجة، ويطغى السكون، ولا أحس سوى رشفة جدتي أو أم خالد للقهوة، وأنا قاعد لا أتحرك.

ويتسرب إليّ نداء الكناري، وهو يغرد في دفق متصل من الأنغام المنوعة الملونة، بين تقطيع وإرسال وصفير وشد ونداء وخفوت يكاد ينقطع ليدخل في ترجيع جميل يتدفق إثره صفير متصل.

وأميل على جدتي، وأهمس لها.

وتسأل أم خالد:

«ماذا يريد الولد؟»

وترد جدتي:

«لا شيء»

وأصبر قليلا، ثم أميل على جدتي، وأهمس ثانية، فتتجاهلني جدتي، ومرة أخرى تسأل أم خالد وكذلك يأتي الجواب نفسه:

«لا شيء»

وتنهض أم خالد إلى الخزانة، تفتحها، تخرج تفاحة حمراء كبيرة، جانبها معطوب قليلا، تقدمها إليّ، فامتنع عن أخذها، وتلح علي، وأنا امتنع، وتشير إليّ جدتي أن خذها، فأتردد قليلا، ثم آخذها، انقلها من يد إلى يد، ونداء الكناري يمتد ويمتد.

أضع التفاحة على الأريكة بجواري، وأهمس لجدتي، وتسأل أم خالد:

«لعل الولد يريد الذهاب إلى...»

وترد جدتي:

«يمكنه التأجيل حتى نذهب إلى البيت».

وتمر هنيهة صمت، والكناري ما يزال يرسل نداءه.

وأنزل عن الأريكة، اتكيء على ركبة جدتي، أضغط عليها، أهمس لها، فتهم جدتي بالنهوض، وتسألها أم خالد:

«إلى أين؟»

وترد جدتي:

«أرجو أن تأذني لي في الذهاب، سأزورك في وقت آخر من غير الولد، خطأي أنني أحضرته معي».

وتعلق أم خالد:

«إذا كان يريد الذهاب إلى الحمام فليذهب»

ثم تلتفت إليّ لتقول:

«هيا، الحمام تحت الدرج مباشرة»

وأمضي على الفور باتجاه الباب، وقبل أن أخرج، يستوقفني صوت أم خالد، وهي تقول:

«ولكن تنبه، لا تقطف الزهور، ولا تترك الصنبور مفتوحا، ولا تحاول الوصول إلى القفص. وافتح الباب لأستقبل الخضرة والماء وتغريد الكناري.

وأمضي كالفراشة، أعدوعلى الدرج، أدخل الحمام، ثم أخرج سريعا، أرقى درجتين أو ثلاثا، وأقف لأتملى الكناري.

الكناري يغرد، وفرة من الريش الناعم عند عنقه تتدافع وفق ترجيعه الصوت، وحين يرسله ترف الريشات.

أراه يميل بجانب رأسه نحوي، كأنه يرمقني بعينه السوداء المتألقة، ولونه الأصفر الفاقع يشع.

لماذا تعلق أم خالد القفص ههنا، لماذا لا تعلقه هناك تحت عريشة الياسمين، قريبا من النافورة والورد والقرنفل؟ يا ليتها تنزل هي وجدتي، لتقعدا هنا، لست أدري ما الذي يعجبهما في تلك الحجرة ذات الملاءات البيضاء، كأنها حجرة الملائكة.

وأضع رجلي على حافة أصيص الحناء، أمد يدي إلى قفص الكناري، أجده قريبا.

الكناري يتوقف عن الغناء، يهبط إلى أرض القفص، يرمقني، أمد يدي إلى القفص أكثر فأكثر.

وإذا أنا على الأرض والقفص، وأحاول النهوض بصعوبة، ذراعي تؤلمني، وكذلك جبهتي، والقفص إلى جانبي، تناثر منه الحب، وسال الماء والكناري يتقافز مذعورا.

وأحس بشيء ما دافئ يسيل على جبهتي، أمسحها بيدي، وأنظر، وإذا الدم.

يجب أن أعيد القفص إلى مكانه، يجب أن أمسح الدم، ولكنه يلوث قميصي.

يا إلهي، أين أنت يا أمي؟

وأنادي جدتي.

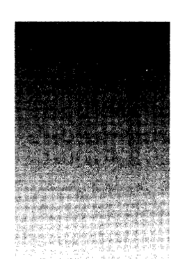
وعلى حافة البركة تجلسني جدتي، وأم خالد تضغط على جبيني بشيء ما، ثم تلف رأسي بعصابة.

والقفص ما زال على الأرض، والكناري يتقافز.

ووراء الباب تودعنا أم خالد، وهي تلح على جدتي أن تزورها مرة أخرى، وأن تصطحبني معها، ثم تناولني طاقة زهور، وهي تقول:

«لا، لا يا حبيبي، لا تحزن، أنت ولد شاطر، فداك الكناري والزهر كله، ولا يصيبك مكروه» وقبل أن تغلق الباب وراءنا، تقول لي:

«انتظر يا عماد، انتظر، نسيت التفاحة، سأحضرها لك»
وأرد:
«لا، شكرا يا خالة، تكفيني الزهور»
وأمضي في الزقاق، أنا وجدتي، معصوب الرأس، أحس بالتعب والدوار.
وأدخل البيت فتذعر أمي، وتصيح مستنكرة:
«ما هذا؟ دم؟ الولد وقع؟»
وتضمني إليها، وهي تلتفت إلى جدتي معاتبة:
«قلت لك لا أريد أن تصطحبيه معك في زيارة أم خالد، أنا أعرف، هذا كله من عين أم خالد، عينها حاسدة، تبلى بالعمى، عجوز النحس، لم ترزق بولد، لذلك لا تحب الأولاد».
وتفك العصابة عن رأسي، فينفجر غضبها، وتصيح:
«بن، بن تسد به الجرح، الله يلعن القهوة، ويلعن...»
ثم تشدني من يدي، وتمضي بي عبر الزقاق أيضا إلى الطبيب.
وفي صباح اليوم التالي توقظني أمي باكرا
عصافير وطيور وحمائم كثيرة، كبيرة وصغيرة، بألوان مختلفة، تحلق، تحوم، ترف، كأني أراها من وراء زجاج سميك، الزجاج يتحرك، فتكبر تارة وتصغر أخرى، تقترب حينا، وتبتعد حينا، الزجاج هو الذي يحركها، زجاج من نوع خاص، كأني أراها من قمة الدرج في منزل أم خالد، كأنها تمضي في اتجاه واحد، تتجه إلى سمت محدد، كأنها تتجه إلى ذلك الزجاج بمناقيرها، الزجاج يختلط بالزهور، ويشعشع بألوانها، فيغدو أحمر وأخضر وأصفر وأزرق، العصافير تصفر وتصفر، أحدها ينقر الزجاج.
هو حلم إذن، وأمي هي التي تنقر باب غرفتي، وتدخل، لتمسح بيدها على رأسي، وخدي، وهي تقول:
«هيا يا عماد، انهض، تعال لتنظر من جاءنا في الصباح».
طوال الليل لم أنم، وأنا أحس بالنبض في موضع الجرح، وأرى الطبيب من وراء نظارته الطبية البيضاء، وهو يميل على رأسي بصدريته البيضاء، ثم يأتي بعصابة بيضاء، يلف بها رأسي.
ولكن، من يأتينا في الصباح؟ ولماذا توقظني أمي؟ هل هو الطبيب جاء لينظر في الجرح؟
وأمضي مع أمي إلى غرفة الضيوف، فأجد جدتي، وبجوارها على الأريكة أم خالد، وهي ترمقني بعينيها الصغيرتين من وراء نظارتها البيضاء، وأرى أمامها على المنضدة شيئا ما كالصندوق مغطى بملاءة بيضاء كالملاءات التي تغطى بها الأرائك في حجرتها.
أتمسك بيد أمي، وأشدها، أريد العودة، والخروج من الغرفة، ولكن جدتي تبادرني قائلة:
«تعال يا عماد، ارفع الملاءة لترى ماذا أحضرت لك خالتك أم خالد؟
وأحس بحركة تحت الملاءة، وسرعان ما أدرك أن أم خالد قد أحضرت إليَّ القفص وفيه الكناري.



النياشين

أو... هو الذي رأى

بقلم: فاطمة الصفار

جلس ينظر إلى مدينة أورك الجميلة مفرطا في التدخين ليساهم في التعبير عن ضعفه الداخلي وليساهم في الوقت نفسه في أنسنة ذلك البطل في داخله.

كانت مدينة أورك ذات الأسوار العالية حيث الناس يرتدون أبهج الحلل وفي كل يوم تُصنع فيه الأفراح كان يشعر بأنه وحيد بسبب أحد أحلامه.

فقد حلم بسقوط نجم من السماء إلى الأرض.. وعندما اقترب منه ليقبله وينحني عليه كما ينحني على امرأة اختفى ذلك النجم...

وبعد هذا الحلم قرر أن يكتب رسالة بسيطة تشعره بأورك وليعبر عن حالته النفسية فكتب:

إلى طفلي الحبيب... جلجامش.

أحبك لأنك تحب الزهور ولأنك ترسم عالما جميلا به ثلاثة أقمار... ولأن لك ثلاث أمنيات في وقت واحد أن تصبح فدائيا عندما تكبر.. أن تصبح رائد فضاء وأن تصبح جزارا تذبح الخراف والماعز.. فكم أتمنى أن أصحبك في يوم ربيعي أو خريفي فنأخذ فخاخا لنصطاد عصافير ونأخذ معنا خنافس كثيرة.. أرجو ألا ننسى أن نأخذ خنافس، فالعصافير تحب الخنفس الأسود بالذات.. وعندما ننصب لها الفخاخ وترى لون الخنفس الأسود تأتي بحذر وبسرعة شديدة، وبعد ذلك نترقبها أنت بعينيك وأنا بعيني وبهدوء ثم لا خيار لها.

تلك العصافير المسكينة.. عصافير مدينة أورك ذات الأسوار العالية ستتعلم منها يا بني ألا تكون وفيا للموت رغما عنك مثل مقامر.

أما إن أردت أن تعرف تاريخ موتها الهادىء في أورك فقد كان في يوم تزاوجها.. سأصف لك زمن هذا اليوم بالضبط.

كانت خيوط الفجر الأولى قد بزغت كما كان يوما أزرق سماويا جميلا أنجبت فيه عصافير كثيرة.. وفجأة سمعوا مناديا يناديهم بصوت جبار.. يا عصافير مدينة أورك:

«من يكون في المقدمة

يحفظ حياة من يمشي وراءه»

حينها خافت العصافير فطار بعضها واصطدم بجذع شجرة كبيرة ومات ـ أما البعض الآخر فبقي خائفا لا يتقدم خطوة.

واستمر المنادي ينادي بأعلى صوته كطاغية:

ـ ياعصافير أورك.. تقدموا.. ولا تخافوا.. ستعبرون مياه الموت وتقاتلون الجبال.. وإذا ما سقطتم في النزال فسآمر أورك بأجمعها تبكيكم.. وآمر النادبات أن يمزقن ثيابهن حزنا عليكم كما سآمر جميع الشعراء ليكتبوا القصائد الخالدة عنكم. أما أنا فسأطيل شعر لحيتي حزنا عليكم وأبكيكم ليل نهار وسأملأ كرشي بالخمر... وبعد أن تتوالد أجيالكم سآمر بتخليد أسمائكم وسأكتب على أضرحتكم التي سأرصعها بالآجر والزمرد «هنا يرقد أبطال وشهداء أورك الجميلة».

والآن هي أمامك تسقط يا ولدي وتموت بالمئات تلك العصافير.... عصافير أورك ذات الأسوار العالية حيث الناس يرتدون أبهج الحلل، وكل يوم تُصنع فيها الأفراح كالأعياد.. ستتعلم منها كيفية تحملها لهذه الحرارة.. حرارة الشمس الحارقة.

أما إذا أردت أن تعرف تاريخ موتها الهادىء فقد كان في يوم تزاوجها.. سأصف لك هذا اليوم: بالضبط كان كل شيء حوله هادىء.. وكانت الساعة تشير إلى العاشرة مساء.. ولم يكن يسمع إلا صوت عجلات دبابته الحربية وصوت عواء متواصل لكلب شرس يقف خلفه يراقبه من بعيد.. كان الظلام دامسا.. والخوف دامسا ولم يكن هناك ضياء.

سار في دبابته خمس ساعات ثم خمس ساعات أخرى ولم يكن يرى ما أمامه وما خلفه فقد كان الظلام دامسا والعبث دامسا.

وفجأة رأى أمامه ومضة ضياء شاعت فجأة واخترقت دبابته وبعدها أخذ نفسا عميقا وكان الموت دامسا.

يقولون إنه لم ينتبه أو يحذر من هذا الشعاع الذي ثقب دبابته فيومها كان مريضا وكان يشعر بالبرودة نتيجة ارتفاع درجة حرارته وإصابته بنزلة برد حادة فغفل لحظة وتخيل عشه فراوده شعور حميمي.. وفي هذه اللحظة التي مات فيها يقولون كان يشم رائحة القمح فقد كانت تنتشر هذه الرائحة في كل مكان.

والآن ها هي تتساقط جميعها أمامك.. يقولون إن عصافير أورك يوما عندما ماتت تراكمت فوق بعضها بالأكوام فلم تستطع أن تتعرف عليها باقي العصافير لأنها انتفخت بسبب حرارة أشعة الشمس المحرقة.. أما البعض الآخر فانفجرت أمعاؤها ومصارينها واختلطت بنياشين البطولة والشجاعة النحاسية ما عدا عصفورا واحدا استطاعوا التعرف عليه فقد وضعت أمه في رقبته سلسلة بها حجر أزرق صغير كتب عليه «في كل خطوة سلامة».

أعاد النظر إلى مدينة أورك الحزينة ثم أنهى رسالته

وأخيرا ابني الحبيب

أرجو أن تكون رسالتي مفهومة وخطي واضحا كما أتمنى أن تزورني لتقبلني قبلة الوداع المكررة.. إني انتظرك بفارغ الصبر.

ملاحظة هامة:

هناك آلاف الأمور المشابهة أتمنى أن أخبرك بها يا ولدي عندما تعود فما هو رأيك؟ وهل ستجد لها حلا؟ أم لديك قرارات أخرى إني أطرح ثقتي بك

هذا ودمت لي

المرسل ـ والدك الجندي

المكلف... لطيف عباس

«الخروج في صباح ماطر»

كـــريم الهـــزاع

ما بين الصحو والإغفـاء تناهت إلى أسماعه الأصـوات مرة أخرى، السادة ميم وبـاء وراء يتحدثون عن مسلســل الاستسلام، والسيدة سين لم تكفها النقود لشراء الزيت والخضر والدقيق، وهي مشغولة بتقليص المتطلبات والطـرح والجمع وإحصاء ما في يـديها من نقود، والسيد هاء يبيع البالونـات ولا أحد يشتري، والسيدة ياء والسيدة نون تتلامسان وسط الزحام بلـذة وسرية رغم أنهما لم تتعارفا من قبـل، والسيد لام يتبـاهـى بليلة العـرس ويتحـدث للسيد عين عـن الشراب الذي ذاقه لأول مـرة من بقايا الأكواب، ثـم يُطلع السيد عين على بقايـا الدجاج واللحم في علبـة بلاستيكية، والســادة، والسادة، والسادة كلهم لا يعرفون حكاية أيوب الشامخ.

أيوب الشامخ يندفع بجسمه نحو الجهات، يرى وجه المدينة المثقل برائحة المطر والتراب والأشجار التي لا تثمر، ينظر إلى وجوه الناس الشاحبة المريضة التي تطلب كسرة خبز وجرعة ماء، كلهم أغلقوا الحوانيت والمشاغل، لم يعد هناك من يطلب حياكة أو تطريزا، لم يعد المال حتى في المخازن، المال في أيدي الوسطاء الذين يحفظون أسماء وتواريخ الصفقات، أما الوجوه الشاحبة المريضة فغالبا ما تستيقظ في الهزيع الأخير من الليل على آذان المؤذن لتستعيد الأحلام المرعبة وتتوارى تحت لحافات الصوف البالية، وفي الغد لا تفتح الدكاكين استمرارا في الإضراب أو التظاهر، هذا هو الحزن الذي يغرق في برك المطر الآسنة، هذا توهج يشع في الساحات، ضحكة صاخبة تجلجل في المقهى. أوراق النقد تختلط بماء المطر / الرصاص.

«استيقظ»

أنا من أريحا حجر الأضحية، في المنتصف، لدي علامة النار، الطفل الوحيد المطيع لأبيه يهب نفسه لمحرقة الأب.. يا ابراهيم، يا ابراهيم لا تفعل شيئا. هذا هو الكبش. ماذا يمكنه أن يفعل بمثل هذا الحجر، أيُسكنه؟

ثمة شظية من الحجر كانت على الأرض وسط الزعف المحترق المتخلف عن حزمة الحطب التي استخدمت في المحرقة، تناول شظية الحجر ثم أخذ عودا من الحطب بسماكة الإصبع ومتفحم الطرف في يده التي كانت جافة، نظر إلى البحر بطرف عينه، رآه يبتعد بسرعة كبيرة تاركا وراءه بلدانا وواحات وجبالا وسهولا وغابات كثيرة وأنهارا هادرة وبلدانا أخرى أيضا بمناخات متنوعة، وقبابا ذهبية وسكرا وملحا في وسط الحجارة الدامية، وبخورا. وبسرعة فائقة ابتعدت كل هذه البلدان عنه حاملة بضع بتلات من قوته وبضع مزقات من احتضاره المتعاقب، وتركته مرتديا جلد أمله الفضفاض، سمع لغات، بعضها للنحيب، وبعضها لصرخات الهلع وبعضها الآخر كان شاردا كمداعبات صبية عاشقة أفزعتها قوة عشيقها. لن يأتي إلى نهاية أمله، الصرخة الأخيرة: ملعون قدام الرب الرجل الذي يقوم ويبني هذه المدينة أريحا. وكل المدن العفنة.

«استيقظ»

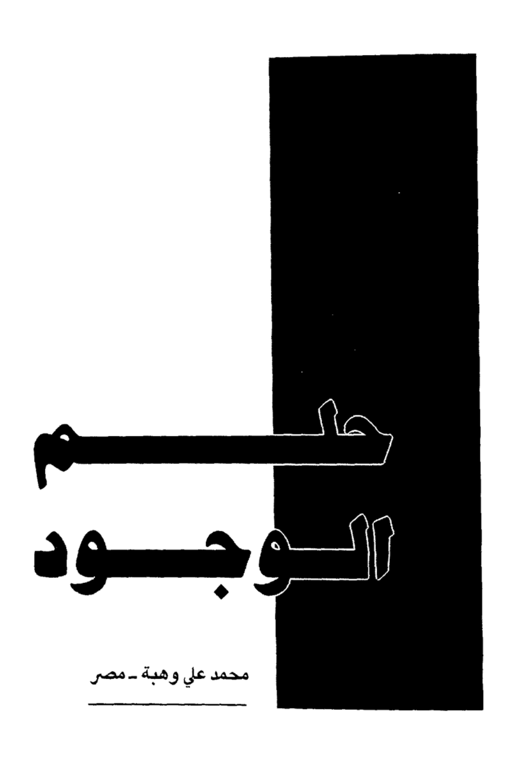
كان البحر شكل سرير أو العكس، لكن الجدران الطينية كانت ذات شفافية الرقراق وارتجافه بحيث شعر ببرودة منشطة. حلم أنه ولد من الموت الذي لم يكن لديه أي مبرر لتسليمه إلى الألم. ليلة وحشية عجنت لحمه أيضا وتركت هذا الشذى العذب على جبينه وعلى رقبته، منذ الآن انتهى الألم.

«استيقظ»

سأستيقظ لأضربها بذلك. كان نومه استراحة، استراح كما لم يسترح من قبل بعد نومه. كان وحيدا على السرير ولكن في الأمر ما يدهش، فزوجته تنهض مبكرا! غير أنه لم يجدها في الغرفة وكانت تغفو بظهرها إلى الحائط وتجلس على حصيرة فرشت على الأرض.

وكانت فاطمة ممسكة بمسبحة في يديها، ووجهها منقبض من الألم والإنهاك، وعلى الحصيرة بجانب ساقي زوجته رأى شظية من حجر بلون التراب وقطعة من شجرة الزيتون، رأى رملا على قدمي زوجته. نظر حوله كما لو كان يحاول أن يفهم، ما من نور كان يتسرب من النافذة، فتح النافذة فدخل الليل إلى الغرفة مع قليل من الريح الذي محا من عينيه المنظر الشاذ لغرفته.

انحنى أيوب الشامخ من شموخه ورأى نجمته بادية وراء الأسواق رأى الوجوه النسائية تحطم خشب المشربيات المخرم، وتلوم، والشبابيك تفتح، تطل منها جميعا وجوه قمرية ورؤوس ملفوفة بمناديل رمانية اللون وأخرى خضراء، كان ينتظر ساعة الخروج في صباح ماطر.



حلم الوجود

محمد علي وهبة ـ مصر

ميلاد جديد للغد يخترق الزمان والمكان ليفاجيء الدنيا برؤية جميلة، والأشجار والأعمدة الحاملة لخطوط الكهرباء والهاتف والمباني كلها تنقذف بقوة في الاتجاه المضاد، كأن القطار الذي نستقله ثابت وكل شيء من حولنا في حركة أزلية خاطفة، بلا توقف لالتقاط الأنفاس.

(ينعشني الإحساس بهدير الإنطلاق في الطبيعة الساكنة للأشياء).

بقيت أتأمل آفاق السماء المتوحدة، المائلة نحو الأرض في صلابة مشتعلة بألوان الضوء. أيقظني صوتها العذب من تأملاتى وهي تسألني:

ـ وماذا عن ثمن الأرض؟

تناثرت ابتسامتي في حنايا وجهي وأنا أقول لها:

ـ بالطبع سندفعه لهم على أقساط عندما تثمر.

كان القطار قد بدأ بنا بكامل سرعته المذهلة، وصوته الرقيق يختلط بأصوات الجالسين معنا في نفس العربة. كانوا جميعا من الشباب. يجلس كل فتى وفتاة على كرسيين متجاورين مثلنا، وملامح وجوههم تتفجر ببريق الأحلام الطائرة والملونة. بدأنا بالدخول في أجواء مدينة الإسماعيلية المتألقة بأشجارها وحدائقها المزهرة حول صفوف طويلة من البيوت الأنيقة على جانبي شوارعها اللامعة. أحسست بالحزن فجأة وأنا أتذكر ما حكاه لي أبي عنها في أيام الحرب، وكيف تهدمت مبانيها الجميلة تحت تأثير القذف الناري المعادي. وكيف هاجر الكثير من سكانها إلى المدن الأخرى بحثا عن الأمان، وكيف بقي هو مع الكثيرين غيره للدفاع عنها من الجيش، حتى عادت إلى جمالها البهيج.

تغير صدى صوت القطار وهو يختلط بصوت طشيش مياه القناة المصبوغة بلون السماء. لم يستغرق سوى دقائق مخطوفة من أحشاء الزمن، حتى انتهى من عبورها. كان نبض قلبي مخطوفا، ونظراتى تغوص في مياهها النابضة بالحياة، وأنا أتذكر ما قاله لي عنها. ملت برأسي نحوها مشيرا بذراعي نحو النافذة:

ـ بقينا ست سنوات نستعد لعبور هذه المياه أثناء الحرب.

ثم قلت لها في حزن وأنا ألقي نظرة وداع أخيرة على امتدادها الساحر.

ـ ارتوت بدماء الآلاف من شهدائنا.

رأيت حلما متألقا بأضواء الكون في نظراتها، وخصلة من شعرها المصبوغ بلون الليل الساحر تتراقص على جبينها من تحت قامطة شعرها وهي تقول لي:

ـ ألم يتغير كل شيء الآن؟

اشتعل وهج نظراتى ببريق نظراتها، ووجهها يسطع بالحنان وهي ترفع يديها الجميلتين، وتنشغل بتخبيء خصلة الشعر المدلاة على جبينها داخل قامطة شعرها الملفوفة ببساطة حول رأسها.

عدت إلى النظر من النافذة نحو سطوع الفضاء الفسيح. انغلقت عيناي على سحر أضوائه المتوهجة، وإحساس جميل شفاف يحتويني، ويطير بنبض قلبي في أطياف الكون العلوية المضيئة. انفتحت عيناي على صدى صوت القطار وهو يتردد بين أبراج المباني الجديدة العالية على الضفة الغربية للقناة.

كانت تتأمل معي في انبهار مدن سيناء الجديدة، وغطاء الخضرة العميقة المبسوطة

على امتداد البصر وهي تطيح برأسها يمينا ويسارا من خلال نوافذ القطار. جاءني صوتها مختلطا ببريق انبهارها وهي تقول:

ـ كنت مترددة في المجيء معك.

ـ لماذا؟

قالت وهي تفتح ذراعيها، وتهز رأسها في سرور:

ـ كنت أعتقد أن أراضي الصحراء الغربية أو السودان ستكون أفضل.

سألتها مبتهجا:

ـ والآن؟

قالت وأنفاسها تختلط بوهج نظراتها:

ـ لم أكن أعلم أنها بكل هذا الجمال.

انجذب اهتمامنا فجأة إلى تمثال (النهوض)، وكان عبارة عن مجموعة كبيرة من الأجسام البشرية هائلة الضخامة، ذات شكل انطلاقي إلى أعلى، ترتفع أذرعهم بكامل امتدادها العلوي، بعروق وشرايين نافرة، متفجرة بالقوة، مع رؤوسهم المرفوعة عاليا في أحشاء الفضاء، تتشابك أصابع أياديهم، تتلاحم أكتافهم في قوة هادرة بعنفوان روح التوحد، وتعبيرات وجوههم تعتصر بشدة، كما لو كانت كائنات حية مشحونة بالنبض والأنفاس. أحسست بدمعتين كبيرتين ترتعشان في عيني مع ارتعاش ملامح وجهي من فرط احساسي بالفرح، وأنا أشاهد لافتة عريضة بجواره مكتوبا عليها اسم المكان بخط بارز كبير. كانت حروفه مصبوغة بلون ذهبي لامع. ربما لسرعة القطار لم أتمكن من قراءته جيدا، لكنني استطعت أن التقط بنظراتي بعض الحروف بشكل خاطف، وتناسيته سريعا وأنا أنشغل مع الباقين بتأمل الطبيعة الساحرة في المكان الذي وصلنا إليه أخيرا لنعانق حلمنا الأبدي في وهج الانفجار، كان كساء الخضرة العميقة ممتدا على مرمى البصر من حولنا، تتخلله أشجار النخيل العالية، وأبراج الكهرباء المتولدة من طاقة الشمس بحوائط مراياها اللامعة تحت ضوء الشمس، والبيوت الواطئة الأنيقة ذات الشكل الموحد والتنظيم الهندسي الخلاب تتمدد بلا انتهاء مع امتداد بساط الزروع الخضراء. اختلط صوت القطار فجأة بصوت طشيش الأمطار الغزيرة في المكان، واصطبغ الجو من حولنا بلونه الفضي، المشع بالبريق واللمعان، وهو ينقر نوافذ القطار، وينساب كما دموع الفرح على ألواح الزجاج.

انفتح فجأة باب العربة التي نجلس بداخلها كاشفا عن وجه امرأة جميلة، ترتدي زيا رسميا أخضر اللون، وعصابة رأس لامعة تحجب خصل شعرها في بساطة أنيقة. امتلأت العربة بابتسامتها الرقيقة، وصوتها المهزوز المنبعث من جهاز صغير كانت ترفعه بيدها أمام فمها، ونظراتها تتوهج بألوان الطيف. وهي تقول لنا في رقة وابتهاج:

(مرحبا بالمتزوجين الجدد في أرض الأمطار الصناعية).


العصف
المأكول
عدنان شيخ الأرض - مصر

... هل يسعني معكم غير قول الحق؟ كم كرهت هذا المكان مسبقا والذي يعمل فيه زوجي قبل أن أتكحل بزيارته! لكم أفاض زوجي العزيز في تصوير قبح كل ما يحتويه وانزعاجه الشديد بالعمل فيه ولعجبي لم أدر سببا لانكبابه الدؤوب على المكوث فيه، ولساعات متأخرة من الليل، مما أثار ظنونى بأن الأمور تخفي أسباباً غير معلنة لا بد لي من كشفها، حتى يصدق قلبي ما تحكيه عيني! ولأن أمي قالت لي يوما لا تنظري إلى كلمات الرجال ولكن انظري في معانيها. ركنت عربتي في مكان قصي وأنا أمسح بنظراتى ما يصادفني عليّ أفهم، حتى ازددت قناعة بصدق تصويره وبذاءة المنطقة للعين. صدمتني طبقات كثيفة من الغبار، وطياتها كانت حائلا وقحا دون بزوغ قرص الشمس لنا. وفي جرأة وتطاول خنقت الشمس في عليائها! تناثرت عشوائيات غبراء مقززة، صنعت مع الضجيج الذي طمس السمع، والأوحال القذرة المتفشية لوحة للقمة العيش مغموسة بأجفان الموت! فاز روعي بنظراتى اليائسة التي تحيا في وريف برجها، بها دمى النظافة خلائق تمارس الحياة في روتينية سليطة، مغلفة باستسلام ناعس قاتل. مما ملأ احساسي بالقرف على رضائهم بالضيم، يتواتر احساس بالندم على مجيئي هنا. ويبدو أن الهيئة المسئولة عن المحافظة على البيئة بمصرنا قد هاجرت إلى أقطار أخرى يهمها الناس! بدأت زخات هاطلة علينا من سحابة الاسمنت والبلوى التي مدت أذرعتها الطويلة بجسارة إلى ردائي وشعري ووجهي، عبثا أحاول نفضها، فلا أملك إلا تنهيدة يأس ترابية، أوشكت أن تبتلع حماسي، فأفر بنفسي لاغية الهدف من وراء قدومي، واستكشاف الشركة المصونة والتي زوجي المصون رئيس مجلس إدارتها ألمس بنفسي الحكاية.

وأرى تلاطم محاولاته في كبح العاملين وهرائهم وأطماعهم البليدة العطشى وعنتهم الملعون على حد تعبيره، وضجيجه الذي تضيع فيه ليالينا النادرة، مفرقا عواطفي في جفاف حديث النكد واللوعة عنهم، وعن جبروت رئيس المؤسسة، وسوط الوزير الذي لا تعنيه إزاحة العراقيل والتي دونها علاء الدين ومصابيحه السحرية!... هه... هذا كل ما يصلني منه منذ توليه لعبة الرئاسة والكراسي!

.. نفسي تتهكم عليّ وسخريتها الجارحة تسألني كيف ستنفذين إلى كهف ومغارة زوجك «غندور بابا»؟! وهناك يا ساذجة جهابذة الأمن الخاص يحمونها من المتطفلين أمثالك!.. وجمت لا أحر جوابا بعد أن قرعتني حجة النفس. تشاغلت بنفض ذرات الأسمنت المتلاحمة التي يتقيأها جو المكان جالبة عليّ. نظرات الناس تتفرس في امرأة شاذة تزيح عبثا تتارا اسمنتيا متلازما، لا معنى ولا طائل من دفعه «يا عالم.. أخشى ما أخشاه أن تدفننا سلبياتنا.. فلا تظهر غير تباب صلعاتكم»!

أبصرت رجلا يسلك وجهتي للشركة، واثق الخطى، نظيف الملبس يحتفل بوجه شرح.. طلق.. مريح. داعبتني الآمال تتوسم في الرجل مفتاحا إلى مغارة زوجي «آسفه شركته»! هرولت خلفه حتى كاعبته فلامحته بتحية وبسمة ودية، فبادأتني القسمات المريحة ابتسامة من اعتاد مخاطبة ود كل الناس. لا أدري ما الذي أوحى إلي بأنى في حضرة مصارع من عصور الفرسان، أو أحد فرسان عمرو بن العاص المغاوير! ادعيت أمام الرجل أنى زوجة لأحد العاملين المرضى، أجد وأسعى

لمستحقاتـه عند زمـلائه. كنت أحدثـه وأتغذى مـلامحه بتؤدة لعليّ أنفـذ إلى ما وراء القناع حيـث يخفي البشر حقائقهم. جـاوبتني شهامتـه التي توقعتها نفسي، مـرحبا باصطحابي، وهو يطيب خواطري بأن كـل أمن الشركة أصدقاء وأحباب.ضبطته هو الآخر يبحـث عني خلـف وجهي الخالي من المسـاحيق، لكـن حملقته طفـرت بحمرة الخجل إلى وجنتي، حتـى جذبني صوتـه الممتلىء برجولة الـواثقين، وهدوء المثقفين، فلا جعجعة ولا قـرقعة أرجوكم لا تمنحونى اثـم ظنونكم ولمزاتكم. فـوجهه القمري المترقرق بالعافيـة والبأس، عيناه الصريحتان الوضيئتان وحاجبـاه المتواصلان، ثم وخطة الشيب الذي غزا عارضيه، أضفت عليه بهاء ومعانى مريحة!

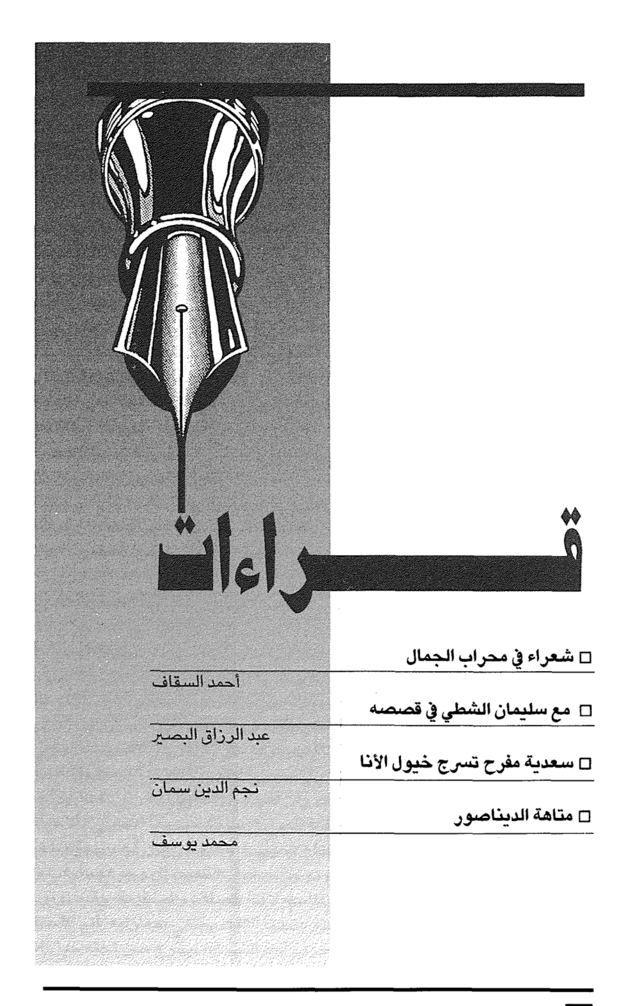
.. لم أفهم معنـى للمحة الخبـث التي تسللت إلي تقـارنه بـزوجي «غنـدور بك» في مشيته الهزليـة التي يترسـم فيها فنـان مرح، يطالعنـا بطبلة صـدره بارزة أمـامه، مطـوحا بعجيـزته إلى الـوراء! مـن مشية الـواثقين التـي يخطر بها الـرجل السـائر بجـانبي!.. حتـى نبرة زوجـي السخيفـة الهندام، مـع سمـرة وجهـه التي يحملهـا الوافدون من أقاصي الجنوب وغور الصعيـد، وان كانت تنقصه جرأتهم وطلعتهم لا توحي إليك بـأهمية مركزه الاجتماعي! عدت من رحلة المقـارنة الخبيثة حين سمعته يسأل عن اسم زوجي! فادعيت أول اسم طـرأ ببالي! قدم لي نفسه «امام» فأحسست أن الاسم يلبس صاحبـه! لاحت عن مقربة مشارف البوابـة. وفي أدب عريق الاقناع، طلب مني يـدي لتكون في كفه حتى يتيقن رجـال أمن الشركة أننا معـا، فتركتها معه، وكأن كـل ذبذبـاتى قد أدركها الـرجل وأدارهـا! خفت مـن نفسي علي لأنها في بعض الأحيان تتمتـع بطيش عـارم! لكن الله سلـم بعد أن غدونـا بين كوكبـة من الحرس، حياهم الأستـاذ امام. اعترضنا أطولهم لسانا وأسلطهـم دعابة بقوله: ايـه يا استاذ امام المدام جاءت بـك ترجعك لنا؟! فضـاحكه امام غامـزا: يا رجل، اتق اللـه.. دي ما صدقـت أنى سويـت معاشي وقعـدت بجانبها! تعـالت الضحكـات التي أزالـت مني توتـري، وان تعثرت في خجلي آه منكم معشر الـرجال، عنـدما يترك لشدقكـم الحبل والغارب! بادره آخر بقوله: هل في نيتك زيـارة سي زفت كما وعدته؟! فأجابه الأستاذ بـلا مداورة، ليـس اليـوم وأشـار إلي.. وأنا لا أفقـه شيئـا لكنـي تنفست الصعـداء باجتيـازي عقبة الـولوج إلى داخـل المغارة. وعنـدما تـرك الأستاذ امـام يدي وهـو يسألني: هل يكفيك ساعة زمن لمقـابلة زملاء زوجك؟ سأنتظرك لأصحبك ان شئت. تواكبت عقلي حسابات عديدة بعد أن ولجت صيـاصي «غندور بك» أهمها اسم الرجل الماثل أمامـي، وحكاية احالتـه للمعاش كل ما يعـوزنى باقي اسمه العـائلي. ولكن ما صـدم بصري وصرف ذهني عـن كل شيء عـداه.. أشجـار متراصة تقطـع الساحـة الفسيحة وتـواجه المبانى، في صـورة اطلالـة خضراء تستريح لها النفوس. لكـن يدا مجنونة أطـاحت بعروشها وغصـونها وأبقت على الجذع! سألت الأستـاذ امام وأنا أوشك على البكـاء للجريمـة النكراء التـي أودت بكبرياء هـذه الأشجار وزينتهـا «أيّ ملتاث أجهـز على هذه الأشجار البريئـة البديعة؟! فنـدت عن الـرجل تنهيدة حـزينة، كست وجهه بالألم، وأزاحـت غطاء مخزونه من الهموم! وانبرى يعتذر بـالنيابة عن صاحـب الفعلة قـائلا: ومن يجسر على هـذه العملة غير «غنـدور بك المنفـوش»!! بلا شك.. افتاء من أحد معـاونيه بأن هذه الأشجار قد تطاولت عـن هامة «منفوش بك»!

فحق عليهـا فرمانـه الغبي! عـاودتني ظنوني مـن جديد في هـذا الامام. وفي تـلاحق ساخن تجيده المرأة عاجلته: يبدو أنك لا ترتاح للرجل وأسبابك خاصة! فحظيت منه بابتسامة كآبة متنهدا: وكيف أرتاح له وهو أساس نكبتنا؟! لقد انطلق في اثري لمجرد أن ناقشته في أمور تخص العمل، حتى دفعنـي أن أسوي معاشي فرارا. ولو لحين من غبنه، ورذالة معاونيه! عند هذا الحد من الحديث عمل ذهني بحثه السريع واكتشفت أنه أحد الأعـداء الذي كم تحاكى زوجي بعجـرفته وبذاءته وتآمـره عليه! سقطت في جب معرفتي خاصة أني ارتحت له مسبقـا. كنت تائهة في ردود انفعالاتي الخرساء، وأيهما أصـدق زوجي أم نفسي؟! واريـت غضبة المفـاجـأة.. وحتى لا أبـدو عاريـة المشـاعر، غلفـت وجهي بابتسامة مزيفـة متسائلة عن أمكنة الورش الانتـاجية. كان يصف ويشير، وأنـا عاجزة عـن الترابط الواعـي معه وقـد صادفنا بعـض العاملين تسابقوا للاحتفاء به وتحيته، شافعين كلامهم بشتم زوجي، حتى أضحى غندوري المسكين حائطا للسب! آه يا حثالة كيف تجرأون؟! ومع من؟! من يفني ذاته في خدمة مصالحكـم واعلاء شأن الشركـة؟! فررت من هذه الـوقفة المهينة، وسعيـت إلى أحد الورش الانتاجيـة لأندمج وسط أناس العنابـر، فقد أجد جوابا يسكن عنـدها شكي وحيرتي! طالعتني ولطمتني معامل لتفريخ البؤس تتفجرها كل الوجوه فاقة مزرية في نسق المكـان واضاءته صدمـت انطباعي الأول وعجينة القـذارة والاهمال ركبتها صفائح الهموم.. بينما لابسـو الياقات وأربطة العنـق بعيونهم التي قدت مـن زجاج رفعوا سيـاط ألسنتهم في جهامة وصفـاقة يا الله هـل تأثر بهم زوجي؟! أم كـل هذا ترتيبـه وتأثيره. كلما غذيـت السير تسرب من ضميري. أي حنـو وتعاطف مـع هذا الذي يعاشرني على صحـاف كاذبة. بحثت عـن منفذ أو كوة أطل منهـا على الحقيقة. تحاشاني بعضهم يؤثـر السلامة بينما صارح البعض الآخر في قحـة وحد تعبيرهم «لن يسخطونا غزلانا» ليتني ما بحثت عن الحقيقـة. فلدغة الخديعة قد بانت مع هذا الغندور، تتلوى على مشاعره نكبتي عبراتي الغريـرة وسذاجتي حجبت نظراتي فلا أرى حولي. أتبادل قضم شفتي... وحواسي أدوسها بالأظافر لا تملك النهش. أريد أن أردم على صراخي المحبوس جهنـم تتفجر عارمة من كل فتحـاتي. عقلي يندب حظه. وكـل هذا الحب لبلطجـي مـزيف منفـوش؟! كتمـت النـزف، ولكن الهجير متعـاظ! حبسات وآلام الغـائط تنتاب بطنـي دون موعـدها! وشعـور يصعقني أنها غمـرت ساقـي! أوشكت عمارة جسدي أن تنهار. فما كنـت أقف بأرض حقيقية صلبـة وما كان هنـاك أي أساس. لجأت لخالقي أسـأله النجاة من جـرستي. أن يوقـف زلزال كياني. ويقمع ولولتي ويهيل بردا على بركاني. أموت كمدا من نظرة رثاء، أو عجب.. لو تنشق الأرض فتخفيني وتبتلع كل هذا؟! بحثـت عن جذع شجرة، فوجدت واحدة منها معـراة مثلي، تلقفتني حتـى يجتمع المتعوس وخـائب الرجـاء! واستجاب ربي، فـانقطعت السـابلـة. وتوقفـت حتى أسراب الطير.. وسيـول في المآقـي جف نبعهـا. صدري الذي يتفجـر ويكاد يحجز الضوءعـن عيني هدأ واستكان، وبقيـت السيقان المترنحة تبحث عن أود. عصب يصلبها، فـإذا بصوت داخلي مفعم بالغضب، يفزع في ضعفي ويأمـر اشتدي يا امرأة.. لسـت أول مكلومة في زوجها! خمد بـركاني وأنفثأ الأوار ولسع الأبـر قد هدأ هو... الآخـر. وبدأت خطوات مسترسلـة لا أبينها تجوس

حيرى في أمكنــة أخرى. نفسي قبعـت في ركـن مني لا تعتـب ولا تشمــت! أقذف بكـل حواسي. أرقب الأمور، وأرفع بصمات زوجي من فوق الصدور. وبث الشفاه. علمني اليوم الجديد كيف أكوي مشاعري وأغمد شجونى جلمودا. ومن بين هدير الماكينات، زفيف جهنم الجديد. رشقونى بآلامهم في بســاطة، ظنا منهم أنى اخصائية اجتماعية جاءت تسعــى خلف من صعـر خده اذلالا! كظمت غيظي، وقــلائد الفاقة معــروضة أمامي بلا أستار. آه يا زوجي. يا كل أنذال الدنيا، ونجس الأرض، متى ترتدعون؟!.. امتلأت جعبتي وفارت فأشحت وجهي إلى غـريمي «زوجي» أبحث عنه حتى أبصقه بالحقيقة التي أدركتنــي! فرأيت الاستاذ امام ينتظرنى ليوصلنــي خارج هذه البلية. وعندمــا لمح السطور التــي تركتهــا الزيــارة على ملامحي قفـزت إلى وجهه الصــافي غضون غضبة وبادرنى في لهفة يسـأل: هل ضايقك بعضهم؟ طيبت خاطره وأخبرته بما صادفـت، وبأن اشمئـزازي من هذا «الغنــدور» غريـب الأطوار. امتــداد أسياده العثمانيين. أردت أن أمضي إلى حالي الجديد.. فـاستوقفني الأستاذ امام يســألني: هل وصلت إلى ما تبغين؟ وفي أسى مشحوذ أجبته: للأسف نعم! هل لنا في ترك المكان؟ في بريق عينيــه قرأت أفكارا غامضة، على أثرهــا أفصح قائلا: هناك مسـألــة تحتاج مني الحل، لن أؤخرها أكثر من هذا واعتــذر بلباقة ووجهته الإدارة يعتلي سلمها بحساب. وبحاسة المرأة أدركـت أن في الأفق رائحة مغامــرة جريئة. أخسر كل عمــري وأراها! تسللت خفيــة خلفه حتــى لمحته على مبعدة يتحـدث مع أحـد السعاة الـواقفين بباب رئيس مجلـس الإدارة زوجي! وبعدها عبر الأستــاذ امام من الباب المقصــود. «ولج المصارع العنيد عـرين الأسد» وانطبقت دونــه الجدران فلم أعد أفهم شيئـا. الحمية تلسعني أن أبحث عـن فوهة تلقي بي في الــداخل وأرى ما في السيرك! صادفنــي باب جانبي يفتــح على نفس الحجرة. عالجت أكرتــه فلانت في يدي. يبـدو أن أحد السعاة ولحسن حظى سهــا عن غلقه. دلفت خفيفــة لأجدنى في أحد أركان الحجــرة الغريقة الاتساع. في مــواجهتي لــوحة كبيرة على حمل. سمحت بــاخفائي ومــن أسفلها، بين سيقان الحامل الخشبي، أمكنني مبهوتة أن أرى غـرفة «الباب العالي» برياسة وأبهة أثاثه. في قطبه ترأس المكان مكتب فخيــم فسيح يتسع لأكثر من رئيس مجلس إدارة! وفي أحضان المكتـب مقعد يضاهــي «كرسي القياصرة والأبــاطرة العظام! جلس فيه وغاص غندور بك» تركبه امــارات الاستعلاء والغطرسة! كنت مبهورة بما أرى. وفي ركن آخر بـدا نضد خاص متعدد المقــاعد. جلس في بعضهما اثنان مـن ذوي «العيون الزجاج». وعلى مبعـدة كان الأستاذ امام يصــوب نظراته إلى بيت القصيـد «زوجي» قائلا: لقد وعدتك بالحضور وهأنــاذا! وفي سخرية أجاب الغندور: أجهدت نفسك بلا معنى. لقد استقلت.. وأرحتنا من خلقتك ولن أعيدك مهما اعتذرت وتوسلت! فتراجع الاستاذ امام إلى الباب فخشيت أنه في قمة الضيـق سينسحب مما أصابني بالاحباط والغيظ. إلا أنه ارتــج الباب وألقى بالمفتاح في جيبـه. وفاجأنى بأن أخــرج مقصا من جيبه أخذ يقص بــه أسلاك التليفونات ثم جرس الباب! تلفـت إلى وجوههم أرقب رد الفعل فرمقـت «غندوري» يسحب من قناعــه لافتة الصلف والسخرية، وقـد توترت أعصابه واهتزت.. إلا أن الثقة قد عاودته عنـدما التفت يحتمي بمعاونيه! أتم الأستاذ امام في اعتداد باقــي الاجراءات فرفع طرف أحد السجاد، ليخرج مـن تحته خيزرانة

فارعــة القوام، ملفـوفة مدملجــة. سقط منــي قلبي في قاع حــذائي عند رؤيتهــا. فقد تذكرت فيها «لهلوبة» خيزرانة مدرســة الحساب بالابتدائي والتي كانت تلسعنا بها إذا قصرنا في أداء الواجــب. أو خرجنا عن حــدود الأدب. تناوبتني أحاسيــس الرهبة والإثــارة. وإحساس المقــدم على مشاهــدة المجهول، أو الخطــو فيه، وفي دوي ســاط الأستاذ «امام» الهواء. فانتفض الحضور، وأنا منهم. وانفجر خوفه في كلمات ما هذا الهراء؟

تقــدم الأستاذ امــام إلى النضد وخــاطـب المديريــن اللــذين غــاصا في مقعــديهما. وأمرهما بأن يمسكا بقدمي رئيسهما هــذا. ويخلعاه الحذاء. وعندما أبصر تقاعسا في حــركتهما، ألهب ظهــر أغلظهما جلــدا.. «بــاللهلوبــة».. فتلــوى الــرجــل، وأسرع إلى «غنــدوري المبلــول» يخلعــه الحذاء قسرا بين صرخــات الاعتراض. واكتمــل المشهــد الدرامي برفع قدميه في الهواء، وهو يكــاد يجن من الصراخ والمهانة. وأنا أقفز فرحة، وجهي يتصبــب بالغبطــة، وقلبي يزغــرد، ونفسي قد دفعت يــدي تصفق بــلا هوادة للشجيع «امام». وقــد عدت طفلة متحمسة، أمــام البطل «امام» وهو ينــزل بلهلوبته كالصاعقة على قدمي «غندور بيه»، في مأساة كوميدية. والذي تعالى صراخه إلى عنان السماء! بينما أمسك معــاونا زوجــي بيد من فــولاذ ساقيــه! «واللهلوبــة» تستكمل رسالتهــا التأديبيــة في همة ونشاط. وأنــا قد نسيــت تكتمي ورقصــت فرحــة، حتى سمعت أنات ونحيب زوجي عاودني احساس الشفقة، وهو يجهش بالبكاء. وجدتني بلا وعي أحاول وقــف «الحملة التأديبية» وصراخي يشق المكــان. والمكان قداقتحمه الجميــع.. وأنــا بــلا وعــي ألطم خــدي على «زوجــي وعشيري». قفــزت مــن الحلــم الكابوس، وبقايا صراخ في حلقي. أضــأت النور.. فإذا «الغندور» ينتحب وهو في شدة الألم، من قدميه وعرقوبه!!



قراءات

شعراء
في محراب الجمال

بقلم: أحمد السقاف

لا يخلو شعـر أي شاعـر من غزل رقيـق بالمرأة، فهـي وحـي الشعراء وجمال المرأة حظي بوصف الشعراء قديما وحديثا، وللعيون النصيب الأوفى من الوصف، وها هو مروان بن أبي حفصة من شعـراء الدولة العباسيـة يصف ما أصاب قلبـه من الجميلات:

إن الغـــــوانى طـــــالما قتَّلْننـــــا
بعيـــــونهن ولا تَـــــديـــــنَ قتيـــــلا (١)

مـــــن كـــــل آنســـــة كـــــأن حجـــــالهَا
ضَمُّـــــنّ أحْـــــوَر في الكنـــــاس كحيـــــلا (٢)

أرْدَيْـــــنَ عُـــــرْوَةَ والمُرقّـــــش قبلـــــه
كـــــلٌّ أُصيـــــبَ ومـــــا أطـــــاق ذُهُـــــولا (٣)

ولقـــــد تـــــركْـــــن أبـــــا ذؤيـــــب هـــــائماً
ولقـــــد سَبَينَ كُثَيراً وجميـــــلا (٤)

وتـــــركْـــــن لابـــــن أبي ربيعـــــة منطقـــــاً
فيهـــــنَّ أصبـــــح ســـــائراً محمـــــولا

أن لا أكـــــنْ ممـــــن قتلْـــــنَ فـــــإنّنـــــي
ممـــــن تـــــركْـــــنَ فـــــؤادَهُ مخْبُـــــولا

ولا شك أنـه قد سمح لخاطـره الشعري أن يعرج على بيتـي جرير المشهـورين حين تحدث عن الغوانى وعن عيونهن القاتلة فجرير قد سبقه في هذا المضمار فقال:

إن العيـــــون التـــــي في طـــــرفهـــــا حـــــورٌ
قتلنـنـــــا ثـــــم لم يحيين قتْـــــلانـــــا

يَصرعْـــــنَ ذا اللـــــبِّ حتـــــى لا حـــــرَاكَ بـــــه
وهُـــــنَّ أضعـــــفُ خلـــــقِ اللـــــه إنســـــانـــــا

وينسب للمعز لدين الله الفاطمي أنه قال في إحدى الجميلات:

أطلَـــــعَ الحُسْـــــنُ مـــــن جبينـــــك شمْســـــاً
فـــــوقَ ورد في وجنتيـــــك أظَـــــلاًّ

وكـــــأنَّ الجمالَ خـــــافَ على الـــــورد
جفـــــافـــــاً فَمَـــــدَّ بـــــالشّعْـــــرِ ظِـــــلاّ

ولابن عبـد ربه صاحـب العقد الفريد في الأسنـان الجميلة البيضاء الأبيـات الأربعة الآتية وإن كانت قد تعدت الأسنان إلى صاحبة الأسنان فهو يقول:

يـــــا لـــــؤلـــــؤاً يَسْبـــــي العقـــــول أنيقـــــا
ورشـــــا بتقطيـــــع القلـــــوبِ خليقـــــا

مـــــا إنْ رأيـــــتُ ولا سمعـــــت بمثلـــــه
دراً يعـــــود مـــــن الحيـــــاءِ عقيقـــــا

وإذا نَظَـــــرْتَ إلى محاســـــن وجهـــــه
ألْفَيْـــــتَ وَجْهَـــــكَ في سنـــــاه غـــــريقـــــا

يـــا مـــن تَقطَّـــعَ خَصرُهُ مـــن رقِّـــه
مـــا بـــالُ قَلبِـــكَ لا يكـــون رقيقـــا؟

وإذا كان ابـن عبد ربـه قد خلـب لبه جمال أسنـان هذه الحسنـاء فإن آخـر قد فتـن بالخدين فقال فيهما:

وردُ الخدود أرقُّ مـــن
وردِ الـــريـــاض وأنعَـــمُ
هـــذا تَنَشَّقُـــهُ الأنـــوفُ
وذا يُقَبِّلُـــهُ الفـــمُ
فـــإذا عَـــدَلْـــتَ فـــأفْضَـــلُ
الـــوَرْدَيْـــن وردٌ يُلْثـــمُ (٦)

والشريف الرضي الشاعـر العظيم المبدع على جلالة قدره وعلـو منزلته في مجتمعه لم يستطع أن يخفي ما في قلبه من لواعج الحب نحـو حبيبته السمراء، وقد قارن بين منزلة قلبه لـديه، وبين منزلتهـا، وأبدى الحيرة فكلاهما عزيـــز وهـا هي أبياتـه في سمرائه الغالية:

أحبُـــك يـــا لـــون الشبـــاب لأننـــي
رأيتُكما في القلـــب والعين تَـــوْأمـــا
سكنْـــت ســـوادَ القلـــب إذْ كُنـــت شبْهَـــهُ
فلـــمْ أدر مَـــن عـــزّ مـــن القلـــب فيكما
ومـــا كـــان سَهْـــمُ العَيْنِ لـــوَلا ســـوَادُهُ
ليبلَـــغ حبـــات القلـــوب إذا رمـــى
إذا كنـــت تهوى الظبـــي ألْمى فـــلاَ تَلُـــمْ
جُنـــونى بـــالظَّبْـــي الـــذي كلُّـــهُ لمى (٧)

أما بهاء الدين زهير الشاعر المصري الرقيق المشهور فقد قال في حبيبة له طويلة حاول حاسدوه أن ينتقدوا طولها:

وهيفـــاء تحكـــي الـــرُمْـــحَ لـــونـــا وقـــامـــة
لها مُهْجتـــي مَبْـــذولـــةٌ وفـــؤادي
لقـــد عـــابهَا الـــواشي فقـــالَ طـــويلـــةٌ
مقـــال حســـود مُظْهـــر لعنـــادي
فقلـــتُ لـــه بَشرْتَ بـــالخير إنهاَ
حيـــاتى فـــإنْ طَـــالـــت فـــذاك مـــرادي

وما عابها القدُّ الطَّويلُ وإنه
لأولُ حُسْنٍ للمليحة بادي
رأيتُ الحصُونَ الشُّمَّ تحفظ أهْلَهَا
فأعْدَدْتُها حِصْنًا لحفظِ ودادي

ومما يستملح في العناق قول ابن الرومي:

أعانقُها والنفس بَعْدُ مشُوقَةٌ
إليها، وهَلْ بعد العناقِ تَدَانِ(٨)؟
وألْثُمُ فاها كي تموتِ حرارتي
فيشتدُّ ما ألقى من الهَيمانِ (٩)
ولم يكُ مقدارُ الذي بي من الجوى
ليَشْفِيَهُ ما تَرْشُفُ الشَّفتانِ (١٠)
كأن فؤادي ليس يَشْفي غليلَهُ
سوى أنْ يُرى الروحانِ يمتزجانِ

ولشاعر مصري من شعراء القرن الخامس الهجري هذه الأبيات:

ونائمةٍ قبَّلْتُها فَتَنبَّهَتْ
وقالتْ تعالُوا فاطلُبوا اللَّص بالحدِّ (١١)
فقلتُ لها إني فديتُك غاصبٌ
وما حكموا في غاصب بسوى الرَّدِّ
خُذيها وكفِّي عن أثيم ظُلامةً
وإن أنتِ لم تَرْضيْ فألْفاً على القدِّ (١٢)
فقالتْ قصَاصٌ يَشْهدُ العَقلُ أنَّهُ
على كبدِ الجاني ألذُّ من الشَّهْدِ
وقال لي ألم تخْبِرْ بأنكَ زاهدٌ
فقلتُ بلى مازلتُ أزْهَدُ في الزُّهْدِ

أما الشاعر بشار بن برد فهو يمتدح ريق حبيبته «رحمة الله» ذلك الريق الذي لم يذقه أحد غير المساويك وهي تجول على أسنانها حين تستعمل المسواك، ويطلب بشار من محبوبته رحمة أن تعود إلى زيارته مرة أخرى فيقول:

يا مُنْيةَ القلب إني لا أُسميك
أكْنَي بأُخْرَى أُسَمِّيها وأعْنيك
يا أطْيبَ النَّاسَ ريقاً غيرُ مختَبرٍ
إلاَّ شهادةَ أطرافِ المساويكِ

قــــد زُرتنــــا زَوْرَةً في الـــدهـــر واحـــدةً
عــودي ولا تجعليهـــا بيضـــة الـــديــك
يـــا رحمة اللـــه حليِّ في منـــازلنـــا
حسبـي بـــرائحـــة الفـــردوسِ مـــن فيــك

وأما المؤمل بن أميل الكوفي فقد حلم بمن يعشق فغضبت حين علمت بالحلم فوعدها بأن لا يعود إلى النوم كيلا يحلم بها ويذكر بعد ذلك كلفه بهذه الحبيبة، وإن كانت لا تشعر بما هو فيه ولا يقصر في ذكر النحول الذي أصابه، فأصبح عرضة للهلاك وها هو يقول:

حلمـــتُ بكـــم في نـــومتـــي فغضبْتُـــمُ
ولا ذنـــبَ لي إنَ كنـــتُ في النـــوم أحلـــمُ
ســـأطـــرُدُ عنـــي النـــوْمَ كيـــلا أراكُـــمُ
إذا مـــا أتـــانى النَّـــوْمُ والنـــاس نُـــوَّمُ
تصـــارمنـــي واللـــه يعلَـــمُ أننـــي
أَبَـــرُّ بها مـــن والـــدَيهْا وأَرْحَـــمُ
وقـــد زعمُـــوا لي أنها نـــذرتْ دمـــي
ومـــا لي بحمـــد اللـــه لحمٌ ولا دمٌ
بـــرى حبُّهـــا لحمـــي ولم يُبْـــقِ لي دمـــاً
وإن زعمـــوا أنى صحيـــحٌ مُسَلَّـــمُ
فلـــمْ أرَ مثـــلَ الحب صَـــحَّ سقيمُـــهُ
وَلا مثـــل مـــن لا يعـــرفُ الحبَّ يُسْقَـــمُ
ستقتـــلُ جلْـــداً بـــاليـــاً فـــوق أعْظُـــمِ
وليـــس يُبـــالي القَتْـــلَ جلْـــدٌ وأعْظُـــمُ

(١) ولا تَدَين قتيلا: ولا يدفعن دية لقتيل
(٢) الأحور هنا الظبي والكناس بيت الظبي
(٣) عروة بن حزام والمرقش شاعر من بني سدوس
(٤) أبو ذؤيب الهذلي شاعر معروف وكذلك كثير عزة وجميل بثينة
(٥) أظل:صار ذا ظل
(٦) يقصد الخدين
(٧) اللمى: السمرة تعلو الشفاه والظبي الذي كله لمى محبوبته السمراء
(٨) التداني: التقارب
(٩) الهيمان: العطش
(١٠) الجوى: شدة الحب
(١١) أقيموا عليه الحد
(١٢)ظلامة: انطلاقة ما يحتمله الإنسان من الظلم ويطلب منها أن تأخذ منه الف قبلة إن كانت لا ترضى واحدة بواحدة.

ساعة مع الدكتور سليمان الشطي في قصصه

بقلم: عبد الرزاق البصير

يغلب على ظني أني لا أعدو الصواب إذا قلت إن أي عمل أدبي حديث لا يجتذب الناس إليه إلا إذا كانت فيه معالجة لقضية من قضايا عصرنا الحاضر، فقد مضى العصر الذي كان الناس يقبلون فيه الأعمال الأدبية التي تصور ما يجول في أذهان أصحابها الذين أنشأوها، يصورون فيها أحاسيسهم الذاتية نحو جمال الطبيعة ــ على سبيل المثال ـ لأن قضايا العصر أصبح لها أثر قوي في حياتهم، وكثيرا ما تعني تقرير مصيرهم.

فالأحداث تلح على أذهان الكتاب إلحاحا لا يستطيعون لها ردا الأمر الذي يرغم أولئك الكتاب على أن تندفع أقلامهم مصورة تلك الأحداث المريعة.

والمثال القريب على ما ذهبت إليه هذه القصة التي كتبها الدكتور سليمان الشطي في مجموعة قصصه الأخيرة بعنوان (أنا..الآخر). فأنت حين تقرأ هذه القصة تجد فيها عددا من الصور، وتعجب كيف جمعتها قصة واحدة.

منها صورة للكويت وهي تلبس ثوبها الجديد الذي يشهد بأن كل شيء في حياتنا قد تغير. كانت مادة بناء البيوت من الطين وكان المطر ينهمر لعدة أيام، فلا يلبث بعض الماء أن يتسرب داخل الغرف. ولا تسأل عن ما يحدثه ماء المطر من انزعاج، لكن الناس كانوا يتقبلون ذلك لأنهم يتصورون أن الدنيا كلها تجري على هذا النسق.

أما المرأة فإنها سجينة حكم عليها أن تقوم بالأعمال الشاقة. وإذا ما وقع لها حريق غير مميت فإن علاجها يستغرق مدة طويلة، وربما كان ما تعانيه من آلام العلاج لأنه علاج بدائي..أشد من ألم الحريق حين تصاب به.

وصورة أخرى تلقاك في هذه القصة ترسم جزاء الفتاة التي تتمرد على بعض التقاليد. ولنورد جزءا من تلك الصورة لنرى القالب الذي سكب فيه الكاتب مادته يقول: «..وبعد شهرين، مع أول الظلام، ارتفع صراخها وكان هناك شبحان متقابلان يميلان بعصبية منظمة على جسدها المتكوم. ضرباتهما متناغمة مثل حركة (دق الهريس) فعليها أن تدفع ثمن الجمال المقبل على الحياة عندما تكون بين ثلاثة رجال يحفظون التاريخ المحلي ومقولات المجتمع المنظم».

وكنت أظن أن يظل الدكتور سليمان الشطي مستمرا في تصويره للحالة القديمة التي كنا عليها قبل أكثر من نصف قرن، لكن حادث احتلال الكويت كان يلح على خاطره بصورة لم يستطع معها إلا أن يرسم صورة منه لقارئه.

وفي اعتقادي أن ذلك أمر يريح نفس الكاتب لأن ما شهدناه من أمور في تلك الأيام السود فعلت فعلها في العقول الباطنة للكثير منا.

وليعذرني القارىء حين أنقل فقرة فيها شيء من الطول لأنها ترسم عدة أمور منها ما فعله دوي المدافع وانفجار القنابل من الطائرات في النفوس ولا سيما نفوس المرضى والأطفال والشيوخ، بل حتى كثير من الشباب.

وكان ما حدث غير متوقع من دولة كنا نظن أنها صادقة فيما تدعيه بأنها حامية البوابة الشرقية. يقول الكاتب: «..وفي

الخامسة صباحا توالت الفرقعات، هي وحدها التي لم تتأخر عندها ردة الفعل، فعندما انحدرت من ا لسطح وقد حطمت صور الطائرات الحربية الشك وجاء يقين محزن، هربت رجلاي إلى غرفتهما فوجدت الجسد طريحا، العينان نصف مفتوحتين في تشنج واضح، والشفتان نصفان: حي وآخر ميت. ساق تتحرك وأخرى كومة من اللحم المتثاقل أيقنت أن الخبر المفزع قد انحدر في أذنيها، فليست هي من النوع الذي تغيب عنه مثل هذه الأصوات.

عندما حملتها إلى المستشفى كنت أقوم بعملية فيها الكثير من السخرية. فحين يقتحم الجنود الغرباء المدينة لا يبقى لامرأة عجوز مشلولة مكان، وطرح جسدها في جانب من غرفة متسعة غادرها المرضى ودخلها الجرحى، تقلبت بين الوعي والغيبوبة وبعد ساعات دوى انفجار كبير، اهتزت الجدران فانتفض الجسد المسجى تولدت قوة فيه فانقذف فإذا هو على الأرض. تناثرت أوعيته وانسكبت محائيل وتدلت أنابيب. رحمها الله.!»

وستلقاك قصص أخرى في هذه المجموعة القصصية..ولا أشك أنها ستنال منك أعظم الاقبال لأن كاتبها لا يبدي رأيا أو يصور فكرا إلا بعد أن يتروى فيه..وسأستغني بالتعريف بالدكتور سليمان الشطي لأن من أصعب الأشياء أن تعرف المعرف.

ولا يجوز لي فيما أظن أن أختم هذه الكلمة، أو إن شئت الدقة فقل هذه الإشارة إلى هذه المجموعة القصصية قبل أن أقول بأنك ستجد طريقة جديدة في أسلوب أستاذنا كاتب هذه القصص..فهي تختلف عن ما ألفناه فيما مر بنا من قصص، ذلك أن القصة التي كنا نعرفها ـ تتألف من شخصيات قد تكون كثيرة أو قليلة إلا أنها ـ على كل حال ـ هي العامود الذي يتكيء عليه الكاتب في سرد ما يريد أن يحدثك به، أما في هذه المجموعة فإن الشخصيات فيها قليلة جدا..أما الصور فإنها عديدة تتتابع بسرعة. وهذا يعني أن عليك أن تكون متأنيا جدا وأنت تقرأ هذه المجموعة.

ففي القصة الثانية التي جعلها عنوان المجموعة لم أجد فيها إلا شخصيتين إحداهما شخصية حميد وهي الشخصية الرئيسية، أما الصور التي أخذ المؤلف يطيفها في ذهني فهي صور مختلفة ترسم ما تتصف به بعض الجماعات من ضيق في تفكيرها، فتراها تقذف بكلمة التحريم، غير مدركة ما تحدثه هذه الكلمة في نفس سامعها أو قارئها.

ومن تلك الصور ما يرسم إقبال الناس على الأشرطة التي سجلت عليها الأغانى، فهي تباع بمئات الآلاف الأمر الذي يدر على أصحابها الكثير.

وهكذا تجد أعدادا من الصور تمر عليك حاملة أمورا مستوحاة مما حدث لنا من تغيير في كل شيء من نواحي حياتنا المادية والمعنوية.

ويخيل إلي أن رفيق دربنا الدكتور سليمان يحاول أن يملأ نفس قارئه ببعض مايزدحم في نفسه من أفكار تقلقه أشد القلق، لأن الكثير منها لا توافق ذهنه المستنير.

وعلى كل حال فإن هذه المجموعة القصصية تتطلب من قارئها نوعا من الصبر..إذ إنها تمثل ما يتحلى به مؤلفها من مستوى ثقافي رفيع وتفكير عميق.

قراءة نقدية



تسرج خيول الأنا..

نجم الدين سمان

بعد ديوانها الأول «آخر الحالمين كان» تطل علينا الشاعرة الكويتية سعدية مفرِّح بديوانها الثاني «تغيب..فأسرج خيل ظنوني» الصادر عن دار الجديد ١٩٩٤، وقد تراكمت التجربة، فغدا من الممكن تلمس نسيجها الداخلي لحمة وسدى، وغدا من الممكن معاينة الفضاء الشعري المقترح.

إن أي نظرة متأنية في المشهد الشعري الكويتي المعاصر، تجعلنا نتابع خطه البياني المتراكم، وتعدد أصواته وتجاربه،وما سعدية مفرِّح إلا صوت في مجموع الأصوات يتلمس تفرده، وتجربة تحاول أن تكتمل.

ـ مفهوم الغياب:

تختار الشاعرة مقطعا من مخاطبات النفري ليكون مدخلا لديوانها الجديد. كأنما تحاول الغوص في جوانية الأشياء وماهيتها، حيث «الغياب» يرمي بغلالته الشفيفة على مناخات التجربة.

وإذا كان الغياب عند النفري والمتصوفة عموما هو الحضور، فإن مقطع النفري هذا لا يسعفنا كثيرا في الدخول إلى عوالم القصائد..ولكن مقطعا من قصيدة في الديوان هو الذي يفعل:

«وحين تغيب..
يكون حضور غيابك أشهى وحين يغيب
الغياب يكون حضورك أبهى، فكيف
يكون الحضور غيابا،وكيف يكون الغياب
حضورا، والغياب سراب؟».

إن تلمس هذه الثنائية المتداخلة، الشائكة..الغياب/ الحضور، يفضي بنا في قصائد الشاعرة إلى بوح الأنا في استدعائه، من طرف واحد، لهذه الثنائية. وذلك إلى درجة تصر فيها أنا الشاعرة على حضورها، فتتمسك بهذا الحضور، سوى في حالة واحدة إذ يحضر الغياب..غيابه..غياب الحلم، التواصل، فيلغي تلك الأنا:

«يدق غيابك جرس حضوري
فيلغيه..»

والإلغاء هنا ليس نفيا للآخر، بل حالة تماه فيه..وهو ما يذكرني بمقطع الاسبانية «كارمينا كاسالا» حين تقول:

«صباحاتي تتدلى
من شجرة اسمك
عنقي ينتحر في شتاء
غيابك».

وفي قصائد سعدية مفرِّح فإن الغياب رجل:

«ولكنه باهر كان
مثل بحر يفيض
أو مثل نهر يفيض
حين غاب..»

وهو وطن:

« ولو فتشوا
أنت في القلب
ذاكرة
فلن يجدوك
وإن وجدوك
أنت باه شفيف كغيم».

وهو امرأة أخرى:

«ولكنها الذكريات..
وشت لفضولي
بالذي غيبك ثم غاب»

وهو ضحكته، وهو نورس القلب الذي:

«له عنفوان البلاد التي افتقدت
فتنة الغائبين»

وهو الشعر لا يكتمل إلا بالغياب وحده:

«أم أيعم كذبي شطر السماء السعيدة
فتكون القصيدة؟»

ثم ما بين ذاك والحضور المستحيل خيول من الأنا، تبتدىء الحروف منها وتسترسل أو تترهل، أو تتدفق نهرا، فلا يكون ثمة سوى الماء، والماء ليس جوهر النهر، وإنما الجوهر سيرورته، ثم لا يكون سوى للضفاف أن تعطيه معناه

ودلالته.

ـ الأنا..تسرج خيول الغنائية:

منذ المدينة الأولى في التاريخ، بدأ الشعر يخلع رداء ملحميته، حتى صار غناء ذاتيا.. من الطقوس الجماعية إلى احتفال الذات بذاتها، تبلورت الغنائية حول مركز الأنا، فتجلى حضورها الكلي في الشعر قرونا طويلة..حيث الخارجي، معاد غالبا، رمادي، وحشي، ثم هو التشيؤ، الاغتراب، الانفصام، اللاجدوى، العبث في حقب تاليات.

وحيث الداخلي، الجوهري، المفعم بالأحاسيس، هو الأنا الشعرية، مطلقة كالحقيقة، عارفة بكل شيء، مهدورة دماؤها، معذبة كالأنبياء في وسط من الكافرين، ثم هي المازوشية، تستعذب الألم وتتغنى به، الباكية كعاشقة خائبة.

وقصائد سعدية مفرِّح، وقصائد كثيرة لغيرها، لا تخرج عن دائرة هذه المفاهيم، سوى في بضع قصائد قليلات حاولت الشاعرة فيها أن تتلمس الواقعي بيد رهيفة، وهي قصائد سيكون لها إشارة لاحقة.

لكن أغلب قصائد الديوان، كانت تنظر إلى العالم بعين واحدة..هي الأنا، وهو أمر ليس في يد الشاعرة أن تتجاوزه ما لم تتجاوز ذاك النمط من الإبداع الشعري، بغنائيته المسترسلة، بوسيلته الوحيدة للتواصل، حيث لا يلعب إيقاع التفعيلة غير دور مساعد تتجلى عبره تلك الغنائية، ولذلك، غالبا، ما نفتقد بنائية القصيدة، رغم احتواء أغلبها على مقاطع مستقلة.

إن الاسترسال الشعري هو بنائية مثل هذا النمط من الشعر الذي غربته المدينة عن رحمه الأول.

ففي قصيدتها «كيف أتم القصيدة» تأتى متوالية الفعل المضارع:

«أسمي، أغني، أفتح، أشرعها، أزرع، أرسم..الخ.»

إنها الأنا الفاعلة في ما حولها من يباب، الفاعلة في الحلم:

«أستل حرف ابتهاجي قوس قزح»

وفي الواقع «هل أشير إلى وطن منزو بين زوايا الخرائط

فأرسمه من جديد

ألونه..»

وفي قصيدتها «وعود المطر» من يفعل؟.. إنها الأنا:

«أغمس وجلي ببحر أساك الأجاج إذ تطير النوارس»

إلى آخر تلك المتواليات. لا تخلو منها قصيدة..

ـ البنائية..مفاتيح القصيدة:

يحتاج الشعر الغنائي في استرساله الذي لا بد منه. إلى مفاتيح تمتلك شحنتها الدافعة..وتستمد تلك المفاتيح مشروعيتها الفنية من الفضاء الكلي للأنا الشاعرة.

إن الأمر هنا، لا يقف عند سيرورة تفجر القصيدة كلها.. لأن سيرورة التدفق في الشعر الغنائي دائرية، مغلقة، ما أن تصل إلى ذروة مداها حتى تسقط في القاع، والشاعر الغنائي المحترف يعرف أين يقف وفي هذا سر نجاحه الفني الوحيد، كما يفعل نزار قباني عادة وليس على وجه العموم.

والشاعر الذي لا يتدارك تلك اللحظة، سيظل يسترسل في الحالة الشعرية إياها. ولسوف يجد نفسه مضطرا للاتكاء على أدوات مساعدة، على مفاتيح

من شـأنها أن تشحن سيالة القصيـدة مـن جـديـد، دون أن تضيـف لها في المحصلة الفنيـة جديدا، حتـى لو كـانت تضيف في المعنى العام قليلا أو كثيرا.

ففي (وعـود المطر) يتمحـور الفضاء الشعـري كله، حـول مركـز واحد، هـو الفعل «يباغتني» كمفتاح لكل مقطع..عدا المقطـع الأول لكـونه تمهيـدا أوليـا لهذا الفضـاء، شرحا لـه، استفـاضة خـارج البنـائية المقترحـة..المفتـاح «يباغتنـي» يتكرر ثلاث مـرات في ثلاثة مقاطـع هي تلـوينات لمقطـع واحـد وحـالة واحـدة ومنـاخ واحد مكتمـل، ولكـن الشاعـرة نجحـت في المقطـع الأخير في إضـاءة قصيدتها:

«تباغتني أيها المبتغى
فتفر..»

حين كسرت رتابة الفعـل وقد منحته دلالة جديدة، ولـولا ذلك لبدت القصيدة باهتة وسكونية.

ويلعـب هذا المفتـاح الشعري «نطلـع الآن» في قصيـدتها «الخروج الأخير» نفـس الدور في شحـن القصيدة بقـوس إثر قوس كيما تكتمل الدائرة، ـ لاحظوا حالة الفاعلية المضارعة في تلك المفاتيح ـ أما التأكيد اللفظـي عليه في المقطع الأخير «نطلع الآن..إذا» ومـا يتلوه، فهو تـأكيد للمعنى وليس تـأكيـدا شعريـا، تأكيـد للفكرة وليس للبنائية، تأكيد لاقتراحات الشـاعـرة الـذهنيـة وليـس للفضـاء الشعري وقد اندفعـت فيه الأفكار حتى لتكاد تشف.

ولكنهـا في قصيدتها «إيغـال» تحاول الإضافة، ان فعل «تـدلى» المفتاحي يلعب دورا مهما في تأسيس بنيـة ما للقصيدة تقوم على التقاط صور متوازيات.

الأولى: «تدلت عناقيد حزنى
من سلال البنات..»

الثانية: «تدليت..
من كوة في قلب هذا الحبيب..»

والثالثة: «تدلى أوانى من زمان جميل
مضى وانتهى..»

ثم تـأتى المحاولة الناجحـة في المقطع الأخير، حيث تعيد الشاعـرة ترتيب تلك المفاتيـح دون صورهـا المتوالـدة عنها، كأنما قد تـركتها فينا، وكأنما ــ أيضا ـ تريـد التأكيد على المعنى فحسـب وليس على الدلالة:

«تدلت عناقيد حزنى
تدليت
تدلى أوانى
ولكني لم أزل موغلة
في زمانى».

إن تلـك المفاتيـح، تلك الـلازمة، تلـك الأدوات المسـاعـدة، والخارجيـة، لا تسـاعد الشـاعر كثيرا، بـل هـي تربـك قصيدته، ثم ليس من المهم أن تتوالى تلك المفاتيـح بصيغتها الـواحدة، بـل بظلال من الصيغ المتقاربة، كما في قصيدة «هل يعود»:

«لم يقـل لي..لم يلـوح بكفيـه..لم يغـن..لم أره..لم يعـد» الـخ. وهـي في مجملهـا لا تـرسـم فضـاء مفتـوحـا للقصيـدة، إنها مجرد متواليـات لفظيـة فحسب، تتوالى شحنتها القصيرة في ذاك الفضاء دون أن تتراكم.

ومثل هذه التقنيات شـائعة في الشعر العـربي «الغنـائي» عمـومـا، منـذ خمسينياتـه، حيث تفتقـد تلك القصـائد عمومـا لبنائيـة كلية تـوحدهـا وتكثفها

وتطلقها في الفضاء، ويكاد محمود درويش أن يكون الناجي الوحيد من دائرة الشيطان المقفلة هذه بفضل خيط من الحرير الشفاف يصله بالمشيمة الأولى، بالملحمية، وبتعدد الأصوات فيها.

وبعيدا عن درويشنا، يمكن لمقطع وحيد في مثل هذا النمط الشعري أن يكون هو القصيدة، بينما المقاطع الأخرى استطالات في الجسد بغض النظر عن نبل الأفكار الواردة فيها.

إن القصيدة الأكثر اكتمالا في ديوان سعدية مفرِّح، من وجهة نظري، هي «تغيب..فأسرج خيل ظنوني» الذي أخذ الديوان اسمه منها، وذلك، لأنها الأكثر دلالة، الأكثر إفصاحا عن مسارات سعدية مفرِّح القادمة. ومع ذلك فإنها غير مكتملة بنائيا، وهذا ليس عيبا في الشاعرة، ولا في صوتها الشعري، إنه العيب المركزي الموحد في هذا النمط من الشعر الذي تعيد سعدية مفرِّح إنتاجه ويعيده آخرون معها.

وتلك القصيدة تتكون (بنائيا) من شرح تمهيدي لحالة الغياب في مقطعها الأول، ثم تأتي البؤرة المركزية للقصيدة في مقطعها الأوسط «غيابك نهر غضوب» بينما المقطع الذي يليه، شرح آخر، نتيجة منطقية للمقدمة، إنه تدخل من الأنا الثقافية هذه المرة، الأنا العالمة، التي هي إحدى صفات الأنا الشعرية في الشعر الغنائي عموما.

أما المقطع الأخير فهو تحصيل حاصل، إنه خارجي أيضا، مجرد توكيد لفظي للذات في مواجهة الآخر، الغائب الحاضر، المستحيل على التواصل، وسعدية مفرِّح تتألق في المقطع الأوسط، وإذا شئنا القول في القصيدة المستقبلية التي ستسرج لها الشاعرة خيول الشعر في دواوينها القادمة.وأجد نفسي مضطرا لتضمين هذا المقطع كاملا، رغم طوله، ليس فقط لأبرر وجهة نظري ولكن لنكتشف معا كيف يكون الفضاء الشعري، متسقا مع بنيته، مع مناخه، خصبا في دلالته، رموزه وإشاراته تدل عليه، ولو أننا وضعناه مترجما أمام أجنبي لأشار بقلبه إلى شرقنا، الذي نحن من طينه وشموسه:

«غيابك نهر غضوب
وحين يكون
أخضب كل عرائس شوقي ملائك حب وأفرش
كل عرائش قلبي أرائك لعب لهن، فأجلوهن
وألبسهن خلاخيلهن وأبرزهن نهارا جهارا
يصرن شموسا يراقصن موجك منتشيات
بهذا العلي الأبي الفتي، وينثرن حناءهن الجميل
طيورا على الماء تنقر سبع نوافذ خضر، وتشعل
سبع شموع، وينداح فيض الهديل العليل صلاة
لطقس النخيل المخضب بالعود والورد والند والطلل
الموسمي البليل، والخلاخيل هذي التي فضضت ليل
وجهك تدعوك سبعا.
فهل ستفيض، وقد غيض مائي؟.»

أفلا يشبه هذا بوح عشتار الحاضرة لتموز الغائب، عشتار الغائبة في حضور تموز..

ـ مقاربة التفاصيل.. مقاربة الحياة:

من الطبيعي في تجربة لا تزال تبحث عن مداراتها، أن تختلط أو تتنوع الأساليب، كأنما ديوان سعدية مفرح محطة انتقال إلى رحلة جديدة، كانت قد شفت عنه بعض القصائد.

إن قصيدة مثل «ليتني أستطيع» وليس كل القصيدة بالطبع وإنما بعض أبياتها توحي بأن عدسة التقاط جديدة قد بدأت تعمل، مرتبكة في خطوها الأول..

«أيتها الباسقة!
لقد كنت أجملنا في الحي وأكثرنا نشاطا
في الغناء وأشطرنا في الفصل..
وكنت الأثيرة في أعين الصبية الطائشين..»

ولولا إيقاع التفعيلة الذي ينظمه، لقلنا إنه ينتمي ربما لإنجازات القصيدة الحرة «قصيدة النثر» في مقاربتها لتفاصيل الحياة اليومية، في اقتناصها للحظة الشعرية ناهضة من الواقع المعاش..

وتلتبس تلك المقاربة في «النهارات الجميلة» بالغنائي حتى يكاد يفسدها:

«تمضي النهارات الجميلة عادة
عادية
تمضي بلا دمع
يسيل كحلها ليلا،
ولا قبل
مباغتة كثورة
ولا وسائد
رغبة حبلى
ولا صلوات
مورقة كدفلى».

إن الشاعرة تبحث عن المفارقة، التي هي بؤرة قصيدتها، لحظة الكشف فيها، وهذه سمة من سمات القصيدة الحرة «قصيدة النثر» ولكنها في ما تبقى تتكىء على غنائيتها فلا تكتمل الومضة، كأنما مركب هذه القصيدة يمضي بشراعين متضاربين.

ميزة ديوان سعدية مفرِّح أنه متسق مع المنظومة المعرفية التي تتبدى من خلال قصائده، إنه يقدم رؤية شبه متكاملة، وميزته الفنية لا تتبدى من خلال إعادة إنتاج الغنائية في الشعر وإنما من خلال التجريب الذي تمارسه الشاعرة، التجريب الذي سيفضي، إذا تراكم، إلى تشكيل خصوصيتها وتفردها، وهي خصوصية في الصوت يتلمسها القارىء في المحصلة تشي بالكثير وتبوح بشفاه الشعر، وصولا إلى الأبيض فيه، إلى ما يشف عن الروح، وما يشف عن البيئة والذاكرة.

إن سعدية مفرِّح تنتمي إلى جيل في الشعر الكويتي المعاصر، يحاول أن يتجاوز التجارب السابقة عليه ليشكل صوته الخاص معبرا عن سيرورة زمانه.

ومثل هذه التجارب تحتاج إلى نقد موضوعي، معمق، يواكب تحولاتها، ويكشف ـ بغض النظر عن التوافق معه أو الاختلاف ـ السمات الفنية والجمالية التي تتولد لتوها مساهما في بلورتها.

ولا تدعي هذه القراءة السريعة سوى أنها تحاول إثارة التساؤلات، من بعيد، تاركة للحوار أن يتجاوزها، وللشعر أن يتجلى في حضور فضاءاته.

متاهة الديناصور والكمبيوتر الرؤية.. و..الرؤيا في الغابة الألكترونية

بقلم: محمد يوسف

سؤال: هل يمكن أن يتحدى الإبداع الأدبي عصر الكوكتيل التكنولوجي:
الكمبيوتر..والروبوت..وشبكة المعلوماتية عبر الألياف الضوئية..والانفجار الإعلامي والدعائي الذي يجسده البث التلفزيوني عبر الأقمار الصناعية..؟!

وهـل تصمـد الفنـون (على خشبـة المسرح وفي قاعة الفـن التشكيلي) ومعها أشكال ومضامين الكتابة من شعر ونثر ونقد لـ/ هيمنة ألكترونيات «السوبـر تكنـولـوجيـا»..والأنترنـت (أو شبكـة الاتصالات في القرية الكونية التي اسمها أمنـا الأرض)..؟ أو بعبارة أخـرى: هـل تنتـصرالقصيدة على البرمجـة الكمبيـوتـريـة..و..تكشـف منحـوتـة المثـال..ولوحـة الرسـام..و..سـوناتـا عازف البيـانو..و..تموجـات الكريشـن وبموسيقاها الخافتة والعالية عن أسرار الأبـداع..أمـام «كهنـوت» السـوبـر تكنـولوجيـا حيث الأزرار الألكترونيـة «تـنفـجـر» بـ/جـبروت «الأداء الألكتروني» الممنهج المبرمج..؟

والأجابة بالطبع لن تكون بـ/ نعم أو لا ..! ذلك أن «الكهنـوت» عصر السوبـر تكنـولـوجيـا..مـازال غير قـادر على اكتسـاب «سمت» الكمال..بما يجترحـه ويخدشـه من المثـالب والعيـوب..وعلى رأسها:

١ـ أن «البعـد الأنسـاني» بتكثفـات وتجسدات الفوران والجيشان الانفعالي الشعـوري الـوجداني وقـدرة «الكـائن البشري» على استثمار «كيميـاء» الأحاسيس في عملية الأبداع..وتطويعها في «نص إبداعي» مجسد مكثف..يتسبب في حـدوث فجوة عميقـة بين الطـرفين: الانسـان..والآلـه في شكلهـا العصري (الكمبيوتر والروبوت)

وإذا كان كهنـوت التكنولـوجيا..قـد أزاح كهنوت الأيديولـوجيا كما أشار إلى ذلك المفكر الأمريكي ألفن توفلر Alvin Toffler في كتـابـة الـذائع الصيـت «الموجة الثـالثة» The Third Ware فإن ذلك كـان لصالح العملية الأبـداعية ذاتها التي تخلصت من «كابوس» الضخ الأيـديـولـوجي الـذي كـان يتحكـم في «المخيلـة البشريـة» ويكسر أجنحتهـا وينفـث فيهـا سـم «الترتيـل المذهبـي» المتمحور حول شمولية وأحادية الرؤية الأيديولوجية.

٢ـ أن كل منجزات عصر التكنولوجيا والسوبرتكنولوجيـا بما فيها الكمبيوتر والـروبـوت لا تملك خـاصيـة التفكير.. وتخضع بـرمجتها لـ«الطرف الفـاعل» وهو الأنسـان الذي يغـذيها معلومـاتيا وحركيا يما يتفق و«الدور» الذي أسنده إليها..وتأسيسـا على ذلك فإن «ارتهان» الأجهزة الألكترونية أو ينبغـي أن يكون الأمـر كذلـك..أي على النقيض مما هـو حـادث الآن، خـاصـة في بلـدان العـالم الثـالـث، حيـث الافتتـان بـ/المنجزات التكنولوجية يكاد يلغي سمات وصفات التفـرد التـي بحوزة الأنسـان.. وكـأن «الكمبيوتر»..و..الروبوت هو الذي يفكر وليـس الأنسـان بحـواسـه الخمـس وحاستـه السادسة. وهـو التباس يجب أن يتـدخـل علماء النفـس والسوسيولوجيون لفضـه..مع مراعاة أن حـل المعضلـة يـرتكـز على مـدى تـوفيقهم في التـوصـل إلى غرس بـذور مواصفـات ومواضعات لـ/ فرع جـديد مـن فروع علـم النفـس يمكن أن نطلـق عليه اسم «علم النفس التكنولوجي!»

٣ـ إن الروح الاجتماعية وما ينطوي تحتهـا مـن مفـاهيـم وقيـم المودة والتـواصـل والمشـاركـة والتعـاطـف والمواسـاة والأيثـار والغيريـة والأريحيـة..قـد ضعفـت وتقلصـت وانكمشت بفعـل وطأة العزلـة القسرية

التي يفرضها عصر التكنولوجيا، فالألياف الضوئية عبر شبكات «الاتصالية» بتقاطعاتها وتشابكاتها.و«فيضانات المعلوماتية» قد تغري بل تغوي «الكائن البشري» لحشر «ذاته» في «كهف العزلة» حيث الشاشة الألكترونية «سيدة الموقف» و«الكهف التكنولوجي هذه المرة يكون أشد قسوة وأغلظ فظاظة من «كهف العصر الحجري»..فالعزلة على يد الكمبيوتر حصار قهري والعزلة في الكهف الحجري كانت انتصارا على الكائنات والقوى وعوامل الرعب والخوف.

٤ـ إن التشبع بـ«القيم الاستهلاكية» يمثل هدرا زمانيا ومكانيا (أو زمكانيا) للكائن البشري..هدر الطاقة وهدر الأبداع..مما يعني أن الانفراد التأملي..والتفرد الأبداعي عرضة للتقلص والأنكماش..وإن «شهوة الاستهلاك» تفسر «انسجامية» الأنسان شعوريا وذهنيا..وتكاد تلغي «خاصية» تحويل الشهوة بـ/ انفجارها البركاني الناري إلى اندفاق ضوئي مشع.

لكن المعضلة تكمن في أن القطب الجاذب لـ/ كوكتيل التكنولوجيا الألكتروني هو القطب الحسي السمعي البصري..وليس القطب التأملي الحدسي المنبثق من المخيلة والبصيرة..وهذا أدعى لاندلاع مزيد من اللهب في «شهوة الاستهلاك» «ونفي التأمل وتلاشي الرؤيا بسبب هيمنة الرؤية.

ـ هل هذا معناه رفع الراية البيضاء أمام كهنوت التكنولوجيا؟

بالطبع لا..!

وربما تحمل كلمات المؤلف الأمريكي ميخائيل كريتشتون (من مواليد شيكاغو ١٩٤٢) Michael Crichton صاحب رواية «الحديقة الجوراسية» Jurassic Park (وهي نفس عنوان الفيلم المأخوذ عن هذه الرواية للمخرج الأمريكي ستيفنسون سبيلبيرغ) تعدنا بأعظم ثورة (علمية) في التاريخ البشري. وفي نهاية هذا العقد.. فإنها ستتجاوز وتتخطى الطاقة الذرية وأجهزة الكمبيوتر في تأثيرها على كل جوانب حياتنا اليومية.

وتأسيسا على هذا المحور الارتكازي الرؤيوي القائم على المعلوماتية والعلم من جهة..والتطبيقات العملية التي تخضع وتطوع معادلات جينية (نسبة إلى الجينات) في غاية التركيب والتعقيد لتخليق كائنات (مثل ديناصور الحديقة الجوراسية) وإنجاز طفرة في علم الهندسة الوراثية من جانب آخر..فإن كيمياء الأبداع ستندرج بالحتمية إلى المجال الكهرومغناطيسي لـ/ محور الرؤيا الارتكازي.

ويكون الأبداع في هذه الحالة انثيالا كيميائيا بيولوجيا رؤيويا..وتكون الرؤيا تفردا بالاشتباك والانعزال: اشتباك الحدس مع مفردات الكوكتيل الألكتروني..وانعزال عن شهوة الاستهلاك بالرؤية الحسية البصرية.

آنذاك تنتصر القصيدة على الكمبيوتر..والفكرة على الروبوت ويتم إضافة وإضفاء بعد انسيابي على غابة الألكترونيات المتوحشة.

وفي نفس الوقت يظل عنصر الصراع بمعناه الجدلي قائما..وتلتمع عبارة فيرجينيا وولف القائلة بأن العالم عبارة عن ذرات..وعلى المبدع التقاطها ..وتفجير دلالاتها..وسط شظايا وركامات القرية الكونية المورمة من

فرط التخمة الاستهلاكية..وفي التواءات وتعرجات ومنحنيات الصراع يبرز السؤال المدبب وهو يسعى كالأفعى الحلزونية:

ما هو الخيط الأبيض والخيط الأسود بين الرؤية والرؤيا؟

وهل المعضلة في حرف التاء المربوطة..أم حرف الألف؟..أم أن جوهر القضية كالعادة..يكمن في «حرف العلة»!

ومن يشير بالسبابة لـ «هذا الحرف»؟!

الأنسان أم الكمبيوتر؟

أم أن المسألة ستنتهي على طريقة الدراما الأغريقية..أي قيام الكمبيوتر بـ«ضرب أخيل» في كعبه..ليكتشف «الكائن البشري» أنه هو ذاته حرف العلة وأن ديناصور الغابة الألكترونية هو نفسه ديناصور الحديقة الجوراسية: عقل صغير في حجم عقلة الأصبع..وجسد تكنولوجي بحجم القرية الكونية الألكترونية..؟!

أم يكون ألفن توفلر..هو أرشميدس الجديد..صائحا مرة أخرى:

يوركا..يوركا (وجدتها..وجدتها)..بلغة إنجليزية ولكنة أمريكية..؟!

والرؤية انكسار وانحسار..والرؤيا حدس وانتصار..وبمقدار الشد

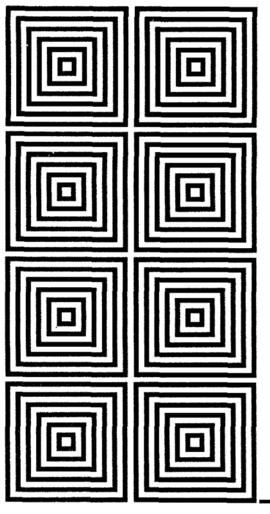
فنون

ملتقى الشباب المسرحي الكويتي الأول

د. محمد مبارك الصوري

□ سامي محمد من الواقعية إلى التعبيرية

عدنان فرزات

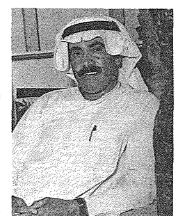


تشــكيل

بقلم: عدنان فرزات

سامي محمد..

من الواقعية الى التعبيرية



لم تتــوار الــواقعيــة في الفــن التشكيلي رغم أن المدارس الأحــدث أعلنــت سطــوتها عبر اتجاهــاتها المختلفة، كالتكعيبيــة أو التأثيرية أو الوحشية وحتى السوريالية....

ظـل للــواقعية لحنهــا الأوضــح والأكثر صراحة وجرأة في الاقتراب من القواعد والنسب التشريحية.

هـذا الاقتراب يـأتي عنـد الفنـان ... النحات سامي محمـد بجمالية لا حدود لها ... فهـو لا يلتصـق بـالكـلاسيكيـة التقليدية للتشريح، كما أنـه لا ينأى عنها الى درجة التشويه.

بين هـذا وذاك يحقق الفنـان سامـي محمد معادلة الجمال غير المـل فهو من الفنـانين القـلائل الـذيـن أدركـوا هـذه المعادلة، تلك التي حققها الفنان الفرنسي رودان في منحوتاته».

غالبـا ما يتخذ الفنـان هوية مـوحدة لأعماله كـي تلتصق بـه .. حتى يعـرف دون توقيع ونقصد هنـا الفنان الناجح، لذلـك كانت للفنان سـامي محمد هـوية بارزة المعالم، أول ملامحهـا، القوة، تلك التـي تنبـع عنده مـن أفـواه شخـوص أعمالـه ومن أكفهـم وأجسـادهم. هـذه القوة تدعو الأجساد أحيانا الى التمزق .. وهـذا التمـزق لا يطـالعنـا إلا في نـداء الخلاص الذي يدور في «ذهن» المنحوتة. فشخوصه ترنو الى الخلاص غالبا، فقد تجد المنحوتـة عنده والتـي يمثلها ــ في الغالب ـ رجل خارج من نطاق الحواجز والاطارات أو الصناديق المغلقـة وعندما يريـد أن يؤكـد الرغبة هـذه أكثر، فـانه يدس هذه الحالة في رأس حصان جامح يحاول أن يخرج من صندوق.

في حـالات قليلة كـان الفنـان سامـي محمـد يبـدو هــادىء الازميـل، كما في منحـوتتـه «والـدتى» و «التعبـد» ففـي الحالــة الأولى يكســو الفنــان وجــه منحوتتـه مسحة من الحزن، وفي حـالة «التعبد» يضفي وشاحا من الخشوع ... ولكن مع ذلك فـإن القوة لابد وأن تظهر حيث أن وجــه التمثـال في «والـــدتى» يختـزن غضبـا ما وفي «المتعبـد» تظهـر القوة في الرداء.

الاحشـاء عنـده كما أسلفنا غـالبـا مـا تتمزق وهـي ترنـو عبر نافـذة الخلاص.. والعلة هنا انسانية في مضمونها، فالغرض ليس شكليا أي لا يراد بـه صيغة أسلوبية بقدر ما هي إيحاءات إنســانية فيغدو الهم البشري بجـوعـه وقلقـه وحـــريتـه هـو الهاجس الأكثر نبضـا في مخيلـة سامـي محمد ... لذلك فهـو يصر على توظيف الفن ولا يتركه فقط عائما في أطر الجمال.

في منحـوتة عنـوانها «التحـدي» يرصـد سامي محمد إنسانـا مقيدا إلى عمود صلب. معالم هـذا الانسان غير واضحـة حيث أنـه يلف وجهه بقطعة قماش دلالـة على عمومية الأجناس البشرية وهي تقع تحت ضغوطات شتى ... تلمـح في أكف التمثـال ذاك الصراخ المخفي تحت قماش الـوجه... أمـا السواعـد ففي ضعفها يكمن جموح الانطلاق.

تظل مسألـة هامة جدا في هـذا العمل وهـي أن قدمـي التمثال في حـالة ثبـات عجيبة لذلك فهو يترك فيها كتلة إضافية من «البرونز» لتعطيك إيحاء بالرسوخ.

أهـم مـا يطـالعـك في أعمال ســامـي محمــد، أن شخـــوصـــه لا تعـــرف الاستسلام. فهنالك حالة نهوض وتيقظ دائمتين. ومن الدلالة على ذلـك أن تمثاله المسمى بـ «الشهيد» يبدو نابضـا حتى وهـو ملقـى على الأرض وقــد تـدلـت أحشاؤه أمامه ... أمـا النبض فلم يسكن أبدا، تلمحه في السواعد المثنية على الرأس وفي الأقدام التي تكاد تكون حية.

غياب الوجوه

على الرغـم من تمكـن الفنان سـامي محمد مـن القواعد التشكيليـة، إلا أنه لا يرغب في إظهار براعتـه هذه في الوجوه، فلفافات القماش غـالبا ما تغلف الـوجه. وهذا كما أسلفنا ربما كانت إرادة الفنان

في تعميم العمل على كافة الأجناس البشرية، وهذا التعميم على الوجوه لا يفقد العمل جماليته، ولا ينقص من قدر حضوره كعمل صحيح النسب. بل على العكس من ذلك فهو يمنحه خصوصية جديدة تندرج في إطار تحديث الواقعية.

وعادة يدرك الفنان سامي محمد هذه المسألة فيثبت للدارسين أنه بارع ـ مدرسيا ـ فيجسد لهم البراعة هذه في بقية أنحاء الجسد.

بعد أن ينتهي من واقعيته، يخطر ببال الفنان سامي محمد أن يجنح للتعبيرية، كما في تمثاله «الشهيد» هنا ليست الوجوه وحدها هي التي تغيب، بل تغوص معها الأكتاف وبعض أنحاء الجسد .. فتغدو نصف المعالم عبارة عن كتل إنسانية.

التمزق يبلغ ذروته في حالات أخرى، وذلك حين يقتضي الموضوع هذا التمزق. كما في منحوتة «الزلزال».

إذن فالرصد عند الفنان سامي محمد ليس رصدا آنيا يقوم في لحظته، بل هو رصد عميق ومستديم للحالة التي أمامه، أهم ما فيها أن الدراسة التي يجريها الفنان سامي محمد ليست دراسة تشكيلية فحسب بقدر ما هي بحث في العوالم النفسانية.

من المنحوتة المجسمة الى «الروليف» الجداري يتحول إزميل الفنان بذات الوتيرة الإبداعية. فالمسطحات عنده تأتي كاملة الأبعاد لا يغيبها الجدار ... وله في هذا المجال عدة تجارب. أهمها «البحارة» و «حفر الآبار».

إذن فالتعبيرية هي الحالة الجمالية الأكثر عمقا في مرحلة التحول الى الاختزال، أو لنقل التبسيط. مع الابقاء على العناصر الأساسية للعمل.

الجانب الخفي

اشتهر الفنان سامي محمد كنحات، وأخفى في حجيرات مرسمه لوحات تشكيلية نفذها لونيا إن كان في الغرافيك أو الأكرلك أو الورق الملون.

بعض هذه الأعمال كانت بمثابة دراسة لمنحوتاته، وبعضها الآخر كان عبارة عن أعمال إبداعية قائمة بذاتها، لا تقل ذكاء عن المنحوتات.

وفي هذه الأعمال تلمح مدرستين، الأولى تعبيرية والأخرى تجريدية.

والملفت للنظر أن الفنان سامي محمد يمازج في هذه الأعمال بين حالتين، تتراوحان بين الضجيج والحلم. وتلك أصعب حالة يواجهها الفنان، ففي المفردات الأولى والتي تطفو على السطح، يظهر الضجيج على المبعثرات الزخرفية، أما خلفية هذا السطح فنراها حالة لونية حالمة تشبه أول المساء أحيانا ... وأحيانا أول الفجر.

في الرسم يظهر تأثر الفنان سامي محمد بالبيئة الخليجية عبر الزخارف الشرقية والتي ربما واجهتك في قطعة من السدو أو لمحتها على رداء عتيق، أو زينة نسائية.

في الرسم يعلن الفنان سامي محمد تمرده مرة أخرى عبر رفضه للانسجام اللونى البليد، فالأصفر يصاحب البنفسجي ومعه يعطيك جمالية لم تكتشف بعد.

أهم ما يميز الرسم لدى الفنان سامي محمد هو حرصه على تكوين الصحيح، فنتيجة تعامله مع الكتلة الحجرية، يجيد الفنان سامي محمد وضع الكتلة في الفراغ بشكلها اللائق. كما يجيد ملء الفضاء بصراخ أعماله النحتية....

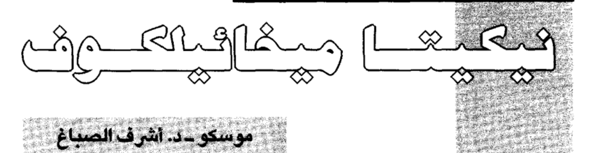


عواصم ثقافية

□ موسكو

د.أشرف الصباغ

حــوار مــع المخــرج الــروسي



موسكو ـ د. أشرف الصباغ

أذاعت وكالة أنباء «إنترميديا» أحد أطرف الأخبار عن افتتاح فيلم «المتعبون من الشمس» للمخرج الروسي المعروف نيكيتا سيرجييفيتش ميخائيلكوف، والذي حصل على جائزة الأوسكار في مهرجان كان السينمائي لعام ١٩٩٥م. عنوان الفيلم مأخوذ من كلمات أغنية شهيرة كان يغنيها الروس في سنوات العشرينيات والثلاثينيات. وجاء في نص الخبر:

في القاعة المركزية الحكومية للحفلات الموسيقية «روسيا» بدأ الافتتاح الرسمي لفيلم نيكيتا ميخائيلكوف «المتعبون من الشمس»، والذي حضره عدد كبير من أصحاب النتاج الثقافي والفكري، وسيطرت عليه أشهر العادات الشعبية الروسية. فعلى واجهة قاعة الحفلات الموسيقية استقبل بورتريه ضخم لستالين السادة المشاهدين، وعلى باب القاعة استقبلت الفتيات المدعوين بالفودكا والخيار المخلل والشمبانيا والتفاح، وفي بهو القاعة وقف الأوركسترا العسكري، عازفا موسيقا التانجو في جو من البهجة والراحة. والأطرف من هذا وذاك أن بطاقات الدعوة لحفل الافتتاح جاءت على شكل إشعار رسمي من احدى الدوائر الحكومية. وبشكل عام تم تجسيد عالم الثلاثينيات على مستوى الملابس النسائية والاكسسوارات، والمعاطف الرجالية والأحذية... الخ».

والآن فمن الصعب تماما مقارنة أي فيلم آخر بلوحة نيكيتا ميخائيلكوف الشاملة «المتعبون من الشمس» والتي حازت على الأوسكار وهي بعد لم تخرج من غرفة المونتاج. وبلوحة نيكيتا ميخائيلكوف هذه ينفتح طريق جديد وفريد من نوعه أمام السينما الروسية، على الرغم من أن هذا المخرج رشحت أفلامه مرتين للحصول على هذه الجائزة في السنوات الماضية.

ـ لكن ما هي الأسباب التي قادت نيكيتا ميخائيلكوف لاخراج هذا الفيلم الذي يتعامل مع الماضي بوضوح وجلاء، والذي يمتلك قوة عجيبة، ونبل وصراحة، على إذابة تلك القسوة الروحية لانسان نهاية القرن العشرين؟

ـ إن ما كتب عن الأوضاع السائدة في سنوات الثلاثينيات في قصص «أركادي جيدار» أثار اهتمامي بشكل غريب، وأقلقني بفظاعة شديدة. وقد كانت قصته «الكأس اللازوردي» العظيمة مكتوبة بشكل رائع، لا يقل في مستواه عما كتب «بونين» في قصته «ضربة شمس».

فعند «جيدار» توجد تلك المعزوفة الموسيقية التي توجع القلب، وربما يكون ذلك هو الذي آلمني وعذبني، ودفعني لعمل هذا الفيلم. ولقد جاءتني فكرته بعد أن شاهدت العديد من الأفلام لبعض زملائي المخرجين. الذين صنعوا العديد من الأفلام قبل خمسين عاما مضت، وها هم الآن وبعد ما حدث من انقلابات وردات وتقلبات يصنعون أفلاما مشابهة تماما وبنفس المنطق وكل ما في الموضوع أنهم يظهرون الشيوعيين «الحمر» كقساة وحقيرين ومنافقين، أما «البيض» الذين كانوا ضد الثورة يظهرون كأناس خيرين ومتحضرين وأكثر حرصا على مصلحة الوطن. إنهم حاليا يفعلون كل هذا برضاء شديد عن النفس كما كانوا يفعلون عكسه في السابق. وعموما فبقدر الجهل والأمية بأصول المهنة وشرفها، تكون المداهنة والنفاق والرياء. ولذا تولدت لدي رغبة عارمة في الدفاع عن الانسان الذي عاش سنوات الثلاثينيات، لأن هذا الزمن في حاجة شديدة الى من يدافع عنه، وخصوصا في هذه المرحلة. وأنا لا أقصد هنا «الستالينية» وإنما أقصد بالتحديد تلك الحياة التي كان يولد

فيها الأطفال الذين يحبون أمهاتهم وآباءهم، الحياة التي عاش فيها أمهات وآباء عشقوا أطفالهم وأحبوهم.

ــ هل تقصد بهؤلاء قائد المفرزة «سيرجي كوتوف» الذي لعبت أنت دوره في الفيلم، وكان على درجة عالية من الشرف والاخلاص والنقاء، لدرجة أنه كان مخدوعا بقدر أكبر بكثير من المخدوعين حوله، وعلى الرغم من أن المصير المأساوي كان معداً بشكل مسبق لكل فرد تقريبا؟

ـ للأسف إن ما يحدث حاليا في روسيا من تضليل ومسخ لهوية الجيل الحاضر، هو نفسه ما كان يحدث في العصر البلشفي، إلا أن ما يحدث الآن يرتدي رداء آخر مختلفا قليلا في لونه. وعلى من يفعلون ذلك الآن أن يعرفوا جيدا أن تدمير حياة وأهداف وإنجازات جيل سابق، تعني في المقام الأول أنه بعد ثلاثين أو أربعين عاما سيأتى من يفعل معهم ذلك، بل سيمسخ ويحقر إنجازات الجيل الحالي بأسره، لأن الطريقة والسرعة والوسيلة المتبعة الآن في القضاء على أهداف وإنجازات جيل الثلاثينيات، تعتبر جميعها أشياء غير منطقية، وغير إنسانية. وعلى أي حال فإن جيل الثلاثينيات هو صانع زمنه وضحيته في آن واحد. ولذا فقد أردت من المشاهد أن يفهم هذا الجيل ويرحمه، ويشفق عليه.

ــ أن يعذرهم في ايمانهم بالشعارات التي كانت مرفوعة آنذاك، ويرحم العماء الروحي الذي فرض عليهم، ويفهم إيمانهم بشعار «من كان لا شيء ... قد أصبح كل شيء»؟

ـ نعم. لقد كان كل ذلك تضليلا فظيعا ومرعبا، مثل شعارات «الحرية والمساواة والأخوة» وكل ما هو غير مقبول على الاطلاق لروسيا. فالحرية بالنسبة للانسان الروسي ليست بأي حال من الأحوال هي تلك الحرية بالنسبة للانسان الفرنسي. إن الحرية بالنسبة للانسان الغربي بشكل عام تعني احترام القانون، وممارسة كل ما هو ممكن في حدود هذا القانون، والامتناع عن كل ما هو خارج إطاره. وهم يفهمون ذلك ولا يخطئون في تفسيره، بل ويناضلون من أجله. أما في روسيا فلم يحترم أحد القانون إطلاقا، بل كانوا دائما يخالفونه، ويحاولون تجاوزه بمختلف الطرق والوسائل. ولذا فقد كانت ومازالت «العصا» في روسيا تمتلك أهمية أكبر مما هي عليه في دول أخرى. إن الانسان الروسي ليس في حاجة الى الحرية بقدر ما هو في حاجة ماسة الى وجود الإرادة. وعلى حد تقديري فالحرية والارادة شيء واحد، وإن اختلفت المفاهيم بالضبط كما في تحديد مفهوم كل من المساواة والعدالة. وبالتالي فإن ما طرحه البلاشفة لم يأت بأي نفع للروس. فمثلا لو كان القانون في فرنسا يمكن أن يكون إلهـا، فسوف يمكن للناس بعد ذلك أن يعيشوا بدون إله حقيقي. لكن الأمر في روسيا يختلف تماما، حيث إن الاله فقط كان دائما هو القانون المجمد.

ــ ولكن هل تعتقد أن انسان الثلاثينيات في روسيا قد خضع وأذعن بالفعل لستالين؟

ـ هذه الاشكالية في غاية الصعوبة والتعقيد، فقد كان كل من لينين وستالين على درجة عالية من التعليم بالمقارنة بمن

أتى بعدهما من الحكام. وكان كل منهما يعرف التاريخ جيدا، ويدرك مدى قوة وضعف المفاهيم الدينية عند الشعب الروسي، وتصوراته عن الحكم الملكي، وعلى هذا الأساس استطاعا خداع هذا الكم الهائل من الناس.

ـ لقد كان ذلك موجودا بالفعل في فيلمك قبل الأخير «أنا» وبخصوص، هذه الاشكالية أود أن أطرح عليك سؤالا من نوع آخر، وبالتحديد عن سبب إقدامك على السينما التسجيلية، برغم أنك طوال حياتك تعمل في السينما الروائية؟

ـ لقد ظللت أعمل طوال ١٣ سنة في فيلم «أنّا» وكنت خلال هذه الفترة الزمنية أوجه لها خمسة أسئلة لا تتغير كل عام. وكبرت «أنّا» ابنتي الكبرى، وتغير الزمن، ومات حكام، وجاء آخرون. وعلى ضوء كل هذا فهمت ما كنت أفعله طوال هذه المدة. والمسألة هنا ليست فيَّ شخصيا أو في إبنتي، لكنني أدركت أنه لو توفر الوقت والامكانات، فإن طريقة التراكم المستمر للمادة السينمائية سوف تسير على ما يرام، وسوف يحدث ذلك التحول المعروف من الكم الى الكيف، وهذا ما كان مهما وضروريا بالنسبة لي. لقد استطعت تجميع كل شيء عن السنوات السابقة، وبعد أن صورت ما جمعته، صعقت. لا بسبب الفيلم طبعا، ولكن لأنني أدركت وعرفت جيدا لحظتئذ: من نكون!

ففي هذا الوقت كنت قد انتهيت من فيلم «أبلو موف» أقصد عندما بدأت في تصوير «أنا» ساعتها أردت معرفة عند أي نقطة تفترق وتختلف طفولتان: طفولة «إيليا إيليتش أبلو موف» بطل الفيلم الخامل الحالم في عصر الامبراطورية الروسية، والذي لا يهمه من يجلس الآن في قصر الكرملين، وطفولة الفتاة الصغيرة العصرية، والمبرمجة سياسيا في عصر الامبراطورية السوفيتية. ولذا لجأت الى السينما التسجيلية لأنها أنسب وسيلة ممكنة لايضاح مثل هذه العملية المعقدة.

ـ بهذا المفهوم يعتبر فيلم «أنّا» متطابقا في رؤيته مع فيلم «المتعبون من الشمس» ففي هذا الفيلم يوجد أيضا فتاة صغيرة تعيش على الشعارات والأعياد السياسية. وهذه ـ الشخصية ـ الفتاة الصغيرة «ناديا كوتوف» هي ابنتك الصغرى ناديجدا، التي لعبت الدور بشكل رائع. وعلى الرغم من أن هذه الشخصية تمت إضافتها الى منظومة الشخصيات، إلا أنه من المؤلم جدا التفكير في المصير المفزع الذي ينتظر فتاة صغيرة سوف تصبح بعد قليل يتيمة الأبوين، أي بعد إعدام الأب، وموت الأم في معسكرات الاعتقال، فماذا عن ناديا أو ناديجدا التي لم تتغير علاقتك بها كأب في الفيلم أو خارجه؟

ـ لقد بدأت ناديجدا العمل في «المتعبون من الشمس» وهي بعد في سن السادسة، وبالطبع فلم يكن عندها القدرة على قراءة السيناريو في مثل هذا السن. إضافة الى أنها لم تشارك في تصوير المشاهد الأخيرة التي قيل فيها كل شيء حتى النهاية المفزعة، وبالتالي فهي لم تر والدها وهو يضرب ويقتل ببشاعة. وبعد الانتهاء من التصوير حضرت لترى الجزء الخاص بها أثناء قضاء عطلتها الصيفية، لكنها عندما أكملت الفيلم حتى النهاية، أصيبت بحالة من الرعب والهذيان استمرت لمدة طويلة.



الرابطة في شهر

□ لقاءات ـ محاضرات

ـ د. عواد جاسم الجدي

الرابطة في شهر

مسك الختام

في الشهر الأخير من الموسم الثقافي لرابطة الأدباء شهدت قاعة المحاضرات نشاطات متنوعة استقطبت أعدادا كبيرة من عشاق الأدب والسينما. حيث تم تكريم الفائزين بجوائز الدولة التشجيعية وجوائز مؤسسة الكويت للتقدم العلمي في حفل رعاه معالي وزير الإعلام الشيخ سعود ناصر الصباح وحضره عدد من السفراء العرب، والأدباء والصحفيين. وقد ألقى أمين عام رابطة الأدباء: الأستاذ خالد عبداللطيف رمضان كلمة في هذه المناسبة رحّب فيها بجمهور الحضور وعلى رأسهم معالي وزير الإعلام الشيخ سعود ناصر الصباح، ومعالي وزير التربية والتعليم العالي الدكتور أحمد الربعي ونائب رئيس مجلس الأمة صالح الفضالة، وشكرهم على رعايتهم للأدب والأدباء.

ثم قام وزير الإعلام بتسليم جوائز الدولة التشجيعية على كل من السادة: محمد الفايز، يعقوب السبيعي، اسماعيل فهد اسماعيل، فؤاد الشطي، غنام الديكان، وسليمان الياسين. وتوزيع جوائز مؤسسة الكويت للتقدم العلمي على كل من: ثريا البقصمي، وليد الرجيب، الدكتور سليمان الشطي، والدكتور عبدالله الغنيم.

كما عرضت الرابطة بالتعاون مع نادي الكويت للسينما فيلم: (المهاجر) للمخرج المعروف يوسف شاهين. وعقّب على العرض كل من: د. صالح سعد، والناقد عماد نويري.

ومن المقرر أن يستمر التعاون المثمر بين الرابطة ونادي السينما في الموسم الثقافي القادم نظرا لما حققه هذا العرض من إقبال جماهيري وحوار فعال بين المهتمين بالأدب والسينما.

وفي ختام الموسم الثقافي أقامت الرابطة مهرجانا شعريا شارك فيه عدد من شعراء الكويت البارزين ومنهم: د. خليفة الوقيّان، يعقوب الرشيد، يعقوب السبيعي، فيصل السعد، وليد القلاف، والمحامية الشاعرة فاطمة العبدالله، وقدّمتهم للحضور الكاتبة: ليلى العثمان بأسلوبها الشاعري المعهود، الذي أضفى على جو الأمسية روح التآلف والمودة.

وفيما يلي ننشر آخر محاضرتين أُلقيتا في لقاء الأربعاء الثقافي لكل من: د. نزار العاني، حول (العلاقة بين العلم والأدب) وقدمه فيها القاص: طالب الرفاعي، ود. عواد جاسم الجدي، حول: (البيئة في الأدب الكويتي) وقدمه فيها القاص حمد الحمد.

«محـــاضـــرات»

البيئة في الأدب الكويتي

د: عواد جاسم الجدي

كانت البيئة ولاتزال الوعاء البيولوجي والاجتماعي والإنساني الذي احتوى الإنسان إلى جانب العناصر الحية وغير الحية الأخرى التي تتعايش معه في ذلك الوسط. وقد تعددت آراء الباحثين حول مفهوم البيئة، إذ يرى بعضهم أن البيئة هي مجموع الظروف والعوامل الخارجية التي تعيش فيها الكائنات الحية وتؤثر في العمليات الحيوية التي تقوم بها تلك الكائنات. في حين يرى البعض الآخر أن البيئة مصطلح عام يقصد به جميع القوى والظروف التي تؤثر على الفرد من خلال المثيرات المختلفة.

وقسم بعض الباحثين البيئة إلى ثلاثة أقسام أساسية.

ـ البيئة الطبيعية والتي تحدد بعدد هائل من المظاهر التي لا دخل للانسان في وجودها أو استحداثها ومن مظاهرها الصحراء والبحار والمناخ والتضاريس والمياه السطحية والجوفية البحرية والنهرية المالحة والعذبة، والحياة النباتية والحيوانية في البر والبحر.

ـ البيئة الاجتماعية ويقصد بها ذلك الإطار من العلاقات الذي يحدد استمرار حياة الأحياء والتي يعد الانسان ككائن اجتماعي أهمها وأعظمها شأنا.

ـ أما البيئة الثقافية فيقصد بها ما استحدثه الإنسان في محاولاته الدائبة لتعديل بيئته الطبيعية والاجتماعية خلال رحلة حياته الطويلة فصنع بيئة حضارية ليكون هو الذي عمر الأرض واخترق الأجواء، وتشمل عناصر البيئة الثقافية كل ما استطاع الإنسان أن يصنعه ماديا ومعنويا كالمسكن والملبس ووسائط النقل والتراث والتاريخ والآداب والأعراف والعادات والتقاليد والدين وكل ما يثير سلوك الفرد أو الجماعة وما تنطوي عليه نفسه من قيم وآداب وعلوم ومكتشفات، وأعمال الأسلاف الفكرية والمادية والتنظيمات السياسية، والاقتصادية تلقائية كانت أم مكتسبة ذاتية من موقع بيئته أو منقولة من بيئة أخرى.

تؤثر البيئة الطبيعية تأثيرا مباشرا في الكائنات الحية الأخرى بنفس الدرجة

التي تؤثر بها في الانسان ولما كان الإنسان قد تبوأ مكانة في قمة الهرم البيولوجي فقد كان له وحده الأثر المباشر على البيئتين الاجتماعية والثقافية في حين أن الكائنات الأخرى تتأثر فقط بالظروف البيئية، الأمر الذي ينعكس على سلوكها وتصرفاتها، فمثلا تهاجر طيور الكراكي بشكل جماعات من بلادها في الشمال نحو البلاد الدافئة وهنا يلعب الدفء ووجود الغذاء كعامل أساسي لهجرة الكراكي وفي طريقها إلى البلاد الدافئة تنام بشكل جماعات تحت حماية حارس يقظ من بين أفراد السرب وبالتناوب، فإذا ما جن الظلام هجعت طيور الكراكي وراحت تغط بنوم عميق لثقتها بالحارس اليقظ الذي يقف على رجل واحدة ويحمل بالرجل الأخرى صخرة أو حجرة صغيرة فإذا أخذته سنة من النوم سقطت الحجرة من رجله المرفوعة فيستيقظ ويتنبه وإذا أحس بخطر يداهم المجموعة أطلق صوتا معروفا يسميه العرب «النغيط» فتستيقظ الطيور النائمة وتهرب من الخطر القادم، الأمر الذي يدفع الثعلب إلى الانتظار طويلا حتى يدب النعاس في أوصال الحارس وينقض عليه بسرعة فائقة ويمسكه من رقبته محاولا ألا يطلق صوته ولا ينغط وبذلك يستطيع الفتك بطيور السرب كلها. كما تؤثر البيئة على سلوك الإنسان وتصرفاته فقد أشار علماء البيئة إلى ازدياد معدل الجريمة في الطقس الحار مقارنة مع الطقس البارد حيث تكثر حوادث الاختلاس والاحتيال، والإنسان الذي يسير في البر بعد هطول الامطار يختلف شعوره عن الانسان الذي يستقبل عاصفة رملية هوجاء فينزوي داخل بيته ويغلق الأبواب والنوافذ منتظرا زوال العاصفة.

وللبيئة أثر على أحاسيس الإنسان ووجدانه ونتاجه الإبداعي الأدبي والفكري وليست قصة الشاعر علي بن الجهم مع الخليفة هارون الرشيد هي الوحيدة في هذا المجال فعند ما قدم هذا الشاعر إلى المدينة من البادية مدح الخليفة هارون الرشيد قائلا:

أنت كالكلب في حفاظك للود

وكالتيس في قراع الخطوب

ولكن ما إن استقر الشاعر في المدينة بين بساتينها وثمارها وخاض علاقاتها حتى أثرت البيئة الجديدة في ثقافته فأنشد:

عيون المها بين الرصافة والجسر

جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

ومثل ابن الجهم مجنون ليلى. فالبيئة في شعر مجنون ليلى وثيقة الصلة بالحب ترتبط بها نفسه حتى تشاركه مظاهرها وموجوداتها فيه، فمن أجل الحب هام برائحة الخزامى واخذ يناجي شجرات الأثل يطلب الطمأنينة لفؤاده في ظلها:

ألا هل إلى شم الخزامى ونظرة

إلى قرقري قبل الممات سبيل

فيا أثلات القاع قد مل صحبتي

مسيري فهل في ظلكن مقيل

ويا أثلات القاع ظاهر ما بدا

بجسمي على ما بالفؤاد دليل
ويا أثلات القاع من بين توضح
حنيني إلى أفيائكن طويل

والبيئة الكويتية واحدة من بيئات المنطقة العربية التي تتشابه كثيرا من حيث طابع المناخ وعناصره الأساسية، حيث تشكل امتدادا لبيئة شبه الجزيرة العربية. التي تمتاز بندرة الهطول المطري وعدم انتظام توزعه على السنين والفصول وأشهر السنة، الأمر الذي جعل هذه البيئة فقيرة نسبيا بالغطاء النباتي إلا في فصل الربيع الممطر حيث تزدان بالأزاهير البرية والنباتات الخضراء التي تنتهي حياتها بانتهاء موسم الهطول المطري، ولهذه البيئة نباتاتها وطيورها وحيواناتها وسهولها ووديانها التي شهدت نشاط الإنسان على مر العصور وساهمت في تكوين معرفته وثقافته ونتاجه العلمي والفكري والعقائدي لأنها جاءت كجزء من هذا الابداع في نتاجاته الأدبية والفكرية والفلسفية. إن أهم ما يميز البيئة الكويتية إطلالتها المباشرة على البحر الذي يشكل جزءا هاما منها وان كانت موارد البيئة البرية المتمثلة بالكلأ والماء تتأثر بظروف الطقس والمناخ فالبيئة البحرية لا تتأثر بهذه العوامل بل تتميز مواردها حتى منتصف هذا القرن بالثبات النسبي.

وذهب الشاعر محمد الفايز رحمه الله مذهبا يمثل التعصب البيئي للبحر وثبات موارده مهما أمطرت السماء وتلبدت بالغيوم: فيقول في مذكرات بحار:

أحنى من الأرض التي محلت / فلا عطرٌ يضوعْ /
فيها ولا نبتت كروم.
مهما تلبدت الغيومُ وأمطرت كلُّ السماءْ
تبقىٰ ككف بخيلة تأبى العطاءْ
أوّاه يا أرض الحرائق والسمومْ
البحرُ أحنى من ضفافك والشراعْ

فالبحر والسفينة والشراع والمجداف وشباك الصيد والمد والجزر والسمك بأنواعه ودواب البحر وهوامه كلها مفردات شكلت بمجملها معالم للبيئة البحرية الكويتية، ومنذ القديم وجد الإنسان نفسه يركب لجة البحر ومن حوله تلك الزرقة اللامعة، وان كانت اللآلىء والأسماك مبتغاه لأنها تشكل مورد رزقه لكن دونهما التعب والجسد والجهد والمشقة، ولابد من السفر والإبحار بعيدا عن الأهل والوطن، كل ذلك جاء في المذكرة الأولى من مذكرات بحار للشاعر محمد الفايز:

أركبتَ مثلي «البومَ» و «السنبوكَ» و «الشوعي» الكبير؟
أرفعت أشرعةً أمامَ الريحِ في الليل الضريرْ.
هل ذقتَ زادي في المساء على حصيرْ
من نخلة ماتت وما ماتَ العذابُ بقلبيَ الدامي الكسّيرْ

ولا تنتهي رحلة المشقة والعذاب عند الابحار بالبوم أو السنبوك أو الشوعي

ولكن هناك العديد من الهوام البحرية الضارة تتربص بالغواص تحت سطح المياه وخلف الصخور وعلى الغواص أن يتجنب أخطار هذه المخلوقات البحرية وأن يحايلها ليحصل على المحار دون أن يصاب بأذى فيقول الفايز:

أسمعتَ صوتَ «دجاجة» الأعماق تبحث عن غذاء؟

هل طاردتك «اللخمة» السوداء «والدول» العنيد؟

وهل انزويت وراء هاتيك الصخور
في القاع و «الرماي» خلفك كالخفير
يترصدُ الغواص. هل ذقت العذاب؟

أما الشاعر فهد العسكر فلم يتوغل بعيدا في البحر ولم يصل إلى القاع والصخور كالشاعر محمد الفايز، فقد كان كثيرا ما يقضي الليلي في أيام الصيف على ضفافه يفترش الرمال الناعمة البيضاء حيث وشوشة الأمواج وهي تداعب الشاطئ في جو من الهدوء الشامل والسكون التام.

وما أكثر ما تحمله رمال الشاطئ من ذكريات حلوة ومن أسرار فعليها التقى الأحباب بأحبابهم وعليها رفرفت كثير من الأحلام والأماني، والشاعر فهد العسكر يناجي الضفاف الجميلة التي تؤتمن على السر ولا ينال منها الوشاة أو اللاهون منالا فيقول:

يا ضفاف الخليج أخمدت إحساسي
وماذا تجني وراء خمولي
لا نشيدُ الأمواج رفّه عن نفسي
ولم تشفها كؤوس الشمول
ونسيم المساء أمسى شواظا
من زفيري وبات غير بليل

لقد حضرت البيئة حضورا غير عادي في قصائد الشعراء الكويتيين فتناولوها بعناصرها المختلفة وبرؤى مختلفة، فتطل الشمس في بعض الأبيات ليحجبها الغيم في أبيات أخرى، وتشدو البلابل وتغني الحمائم وتتفتح الأزهار بعد هطول المطر، وهكذا فالقارئ للشعر الكويتي يجد الصور البيانية الكثيرة التي ارتبطت بالبيئة ارتباطا مباشرا بل جاءت الظواهر الطبيعية والمناخية في صور بيانية رائعة قدمها الشعراء لنا في قصائدهم وابداعهم.

ورغم الجفاف الذي فرضه الموقع الجغرافي على البيئة الكويتية ورغم قلة الامطار إلا أن الربيع الماطر يجعل الأرض مزدانة ببساط من الورد يغلب اللون الأصفر والبنفسجي عليه وما نراه من كثافة الأزهار سببه قوة البقاء واستعادة النوع لدى النباتات البرية، فتنمو لفترة قصيرة تحدوها فترة هطول الأمطار وعندما يسود الجفاف قليلا تزهر وتعطي ازهارا ذات ألوان فاقعة فتجذب هذه الأزهار الملونة الحشرات الملقحة لتقوم بتلقيح الأزهار وإعطاء البذور وبالتالي المحافظة على النوع النباتي.

والشاعر محمود شوقي الأيوبي يصف الربا بعد هطول المطر:

الأرض خضرا والربا
جميلةٌ مبرقة

هـــذا الـــربيـــعُ مطـــربٌ
مــــوشــــح استبرقــــه
في كــــل شبرٍ روضــــةٌ
تبــدو عليهـــا ممـــزقـــه
الغيـــث يهمـــي فـــوقهــا
سيـــولها مـــدّفقـــه
عـــرائسُ الـــريـــاض في
أرجـــائهـــا مشـــوّقـــه
البلبـــلُ الـــولهانُ فيهـــا
ينحنـــي للـــزنبقـــه
والـــوردُ نشـــوانُ الهوى
للنـــور يـــدنـــو عنقـــه

أما الشاعرة سَعدية مفرح فأظهرت البيئة بصورة أخرى حيث أطلت على صحراء مترامية الأطراف وكثبان من الرمل تسفيها الرياح وفي هذه البيئة الجافة القاحلة وبعد أن تتبدد كثبان الرمال يجد القارىء «النخيل» و«الرمث» والنخيل شجرة يعرفها الجميع وقصة وجودها في هذه البيئة قصة قديمة جدا تعود جذورها إلى ما قبل الميلاد بقرون عديدة. أما الرمث فهو شجيرة من شجيرات المرعى تتحمل الجفاف وتقبل عليها الجمال وترعاها بشراهة. ولشدة إقبال الجمال عليها يروي الكلابي «أن البعض قديما كان يظن أن الجمال خُلقت من المرث وذلك لإقبالها عليه».

فتقول الشاعرة:

أعطني إذنَ الرحيل
في فيافيكَ ودعني أُسرجُ القلبَ وأعدو
في صَحارٍ صاغها اللهُ رمالاً من خيوط
المستحيل
اعطني من موقد الرُّبْعة ناراً
ثم دعني اشعلُ الرمث، احتفاءً
بولادات النخيلْ.

ويجسد الشاعر خليفة الوقيان صورةً دقيقةً للبيئة يرصد فيها بأسلوبه الشعري دود الأرض والعناكب وغيرها من الكائنات الحية التي تشاركنا العيش في هذا الوسط البيئي فيقول:

تفجرْ
إن دودَ الأرض يزحفُ..
والدّبا المسعورُ يحصدُ حقلك الأخضرْ
جداولُك التي تنسابُ
موسيقا وأغنيهْ.
تهدَّم جرفها
أغفت
على أشلاء أمنيهْ
نأى عن ليلها المزْهَرْ
ووجه الشمس يُعتم
تنسجُ الغربانُ في قَسماته
رؤيا ظلاميّهْ
يُعشش للعناكب
في أخاديد السنا المقتول
ليلٌ شائهٌ أغبرْ

إذا كانت البيئة الكويتية الجافة قد افتقدت الأنهار والغابات فللشعر الكويتي ميزة أنه لم يتحدد بهذه البيئة ولعلنا نلمس ذلك في شعر الشاعر يعقوب عبدالعزيز الرشيد:

صوت الضفادع في البستان يؤنسني
ولسعة البق أحلى من أذى البشر

ويخاطب الشاعر بستانه الذي يجري
إلى جواره نهرٌ منساب:

هـا قـد أتيتُ لأخلـو في خمائلي
وأسمعُ الطير تشدو للهوى العطر
والنهرُ يعزفُ ألحاناً يرددها
طيرُ الحنان على الأغصان في الشجر
والروضُ يصغي لبوح الشوق منتشياً
وفي الوصال تـراهُ شائق الثمر

ما تقدم من وصف وصور بيانية تصف البيئة وتظهر عناصرها ومظاهرها الطبيعية في الشعر الكويتي يطرزه الشاعر صقر الشبيب بدعوة منه للحفاظ على البيئة ومكوناتها وبقصيدة يدعو الشاعر إلى إنقاذ الطيور وحمايتها من أذى الصبيان والعابثين الذين امتدت ايديهم إليها تصطادها بعشوائية.

فيقول:

كـلُّ طفـل في كفـه عصفـورُ
مـن أذاها يكـادُ فيها يبـورُ
متـأذ في قبضـة الطفـل والطفـلُ
لـه مـن أذى الطيـور سرورُ
أترى بـارىء الطيـور بـراها
لترى مـن أذى الورى مـا يضيرُ

إنّ البيئة التي وردت بعناصرها المختلفة في الشعر الكويتي لم تغب في القصة والرواية، فبدا البحر هادئا، مياهه متلألئة برطوبة آتية من العمق في رواية الكاتبة ليلى العثمان «وسمية تخرج من البحر» حيث تقول الكاتبة:

الماءُ يتلألأُ
البحرُ هادىءٌ
رطوبةٌ تتماوج آتية من العمق. تتناثرُ حوله. وهو قابع في الطرّاد وحيداً.
تداعب أنامله سيجارةٌ مطفأة. يراقبُ الكربَ الأحمرَ يتلاعبُ به الموج، وقلبُه
يفرحُ كلما اهتزّ.. يغيّبه الزبد. أو ارتفاعُ الماء. ثم حين يطفو. يطفو الحلُمُ
إلى قلبه، وذهنُهُ يسافرُ إليها مسرعاً منَ البيت بعدَ أن رفضَتْهُ.

أما في قصة الكاتب وليد الرجيب فجاءت بيئةُ البحر حقيقةً تسطعُ على مياهه

الشمسُ الحارقةُ وسرطانات البحر لا تكفُّ عن التجوّل:

«أكو دسم في البحر»؟
يسألني كلما همّ بنزع ملابسه للسباحة..
يفتحُ منخريه ويحركُ رأسه. وينْشُقُ نشقات سريعةً متشمما رائحة
الزيت في البحر..
أعلقُ ملابسه على بقايا بوم مائل على جنبه، وعلى امتداد النظر
تطلقُ ناقلاتُ النفط أبواقها..
يسبحُ دافعاً نفسه بيديه ورجليه، وذقنُه تشقُّ سطح الماء..
في الطريق يحتاجني وعصاه لإرشاده، بينما في البحر يرتكنْ
في اتجاهاته إلى شيء لا أعرفه.. يندفعُ في عمق البحر وصلعته تعكسُ
أشعة الشمس، وأظل أنا قرب الصخور، أتابعُ سرطانات البحر، وأرشقُها
بالحصى.».

ويشير الكاتب وليد الرجيب في روايته

«بدرية» إلى أثر العوامل البيئية على المباني، التي تهترىء تحت وطأة الحرارة الشديدة، كما يلمح فيها إلى طبائع الحيوان وغرائزه التي يكتسبها من الوسط البيئي المحيط به فيصف منظر عودة قطعان الماعز والخراف:

«.. قبل غروب الشمس خلف البيوت التي تقشر الاسمنتُ من

على حوائطها فظهر الطينْ، تتحولُ الأعمدُ الخشبيةُ القادمةُ من

المدينة والمارةُ بحارتنا والذاهبة إلى جهة لا نعلمها، والتي تحمل أسلاكا كهربية، تتحول هذه الأعمدة إلى شيء رهيب وداكن وعال، عند هذه الساعة المحددة تظهر قطعان الخراف والماعز

وكأنها تعرف طريقها، فكلما اقتربت من أماكنها تسرع الخطوَ

ويثارُ الغبارُ ويختلُّ انتظام القطيع، ويضطر «أبو مجبل» راعيها أن

ينادي بأعلى صوته ويصفر لها فتعدل وجهتها، حتى تصل إلى

بيوتها، ويتلكأ بعضها بالدخول ليأكل بقايا الأوراق والأكياس قرب

الباب، ويلجُ بعضها بسرعة على أمل أن يجد الشعير ونوى التمر المنقوع في الماء..».

في حين أشارت الكاتبة ليلى العثمان «في روايتها وسمية تخرج من البحر» الى الشكل الهندسي الذي كانت عليه البيوت قديما وموقع بئر الماء والدلو منه:

«.. كان البيت كبيرا، مربّع الحوش. تتوسطه بركةُ ماء يتدلى دلوها. وكم سقط الدلو. وكم تراكضت وسمية لاقتلاعه من منفاه بالملمص. وحين يفلح أحدنا ينتصرُ على الآخر. ويغيظه.

حول البركة، كانت تنحسر في دوائر، قطراتُ الماء المتساقطة من الدلو، وكنا نزرع حولها بعض الشعير. ونتراهن من يكبر نبته أكثر. وكان شعيري يطول بسرعة. تغتاظ وسمية، لكنها تطمئن نفسها في كل مرة وتقنعني:

ــ شعيرك يطول بسرعة لأنك ولد، ولأنك أطول مني.

وأتغابى:

ـ هل صحيح أنا أطول منك؟؟

تتحداني..»

وهكذا فقد أخذت البيئة الكويتية في الرواية بعدا آخر اتسم بالدقة في التعبير واختيار الاماكن والاشياء وعرضها بايضاح شديد.

وطيور الكراكي احتلت مكاناً بارزاً في رواية «عاشقة الثلج» للكاتب ناصر الظفيري، ويشير الكاتب إلى أحلام الهجرة التي تراود هذه الطيور دوما كما بدت المبيدات وتساقط أوراق الأشجار في الرواية خاصة في المقطع التالي:

طيرُ الكراكي الوحيد على شجرة لا يدلُّ جذعُها المتبقي منها على

اسمها يحلمُ في رحلة إلى مكان بعيد، مكان بلا حبوب مسمومة ولا بنادق

غادرة.. يحلمُ بالطيران كلما اشتدت الريحُ تحت جناحيه ويتراجع..

يغمض عينيه عن تلك الأحلام التي تراوده بهجرة لا يعلم مصيرها. طير

الكـراكـي لم يبـق لـه سـوى جـذع الشجرة التي كان له فيها عش صغير

وفـراخ وإلـف.. فـاجـأتها المبيـدات فتساقطت الأوراق الخضراء..

ومـازال ينتظر.. وكلما هبـت الريـح تحت جناحيه يهم بالطيران..

وينتظـر.. ربما عـادت زوجـــه بعـد حين.. ربما نمت الأغصان ثانية

واخضوضرت أوراق الشجـرة ونما العش بفراخه وإلفه.. وينتظر..

ولا يغيب النخل عن القصـة الكويتية بل تنـاولت الكـاتبة منـى الشافعـي في قصتها «هو والنخلة» مـوضوع النخيل، ويكاد القارىء للقصة ان يـرى باسقات النخيـل تقف شـامخة بين سطور منـى الشافعي، فتقول تصف العم سعداً الذي يحاول اصلاح سيـارتها الجاثمة تحت النخلة الكبيرة موقفها المفضل:

اتجهت ببطء وتثـاقل نحوهما.. بينما كان عمي سعد يمارس خبرته

المحدودة بميكانيكا السيـارات.. غالبا ما كانت تنجح مع سيارتي..

حسـب التجـارب السـابقـة.. رغـم تكاسلي ورداءة الجو.. جلست على

رصيـف الموقف. تحيطنـي أشجـار النخيل الباسقة الفارعة الطول..

الشامخة.. حدقت بما حولي.. جذبني النخيل المصفوف أمامي..

يحيطني من كل صوب..

ـ ما أجملـه من نخيل.. ما أشهـاه من بلـح.. مـا أرق صـــوت الجريـد وهـو يصطفق كالموسيقا..

ويحسُّ القـارىء لفـح السمـوم على وجهه واصطفاق جريـد النخل وهبوب الرياح الحارة المحملة بالرمال والأتربة، والنخيل والعـواصف الترابيـة «الطوز» ورياح السمـوم اللاهبـة عناصر بيئيـة تمتاز بها البيئـة الكويتية وجـاء ذلك في قول الكاتبة:

مازالـت رياح السموم الـلافحة تهبُّ من فترة لأخرى محملة

بالأتربة والرمال.. تزيد من اصطفاق الجريد.. تباعد بين أوراقه..

تعبـثُ بخصـلات شعـري.. تُـزيـل لمعانه..

ما أقسـاك يا رياح!

تهدأُ العاصفـة.. أنظر مـرة أخرى إلى أشجار النخيل.. أحسُّ

بأنها تبـادلني النظـرات.. وتبتسم .. أبتسمُ .. الحرُّ لا يرحمنُي..

العـرقُ يتصبب مـن جبيني.. بـدأت أشعر بالاختناق.. تواجهني

نظرات عمـي سعد المصحـوبة بشيء من الحنان.. كأنها تواسيني..

شجعتنـي نظـراتـــه على التحمّـل.. واجهته بابتسامة رضا.

ولم يكتف الأدب الكـويتي بتسجيـل مظاهر البيئة العامة بل دلف إلى تفاصيل الحياة الاجتماعيـة البسيطة والصغيرة، التي شكلتها القرون..

فمـن السمـوم والبحـــر.. واشراقـة الشمـس على زرقـــــة لا متناهيـة إلى أدوات تلـك البيئـة التـــي اخترعــــها إنســـانها كتعبير عـن وجـــوده الحي.. والأبدي.

لوحة الغلاف الأول
اسم العمل: الأمومة (١٩٧٨)
القياس: ٦٠×٤٠×٢٠سم
الخامة: برونز
للفنان الكويتي: عيسى صقر



خلال الاحتلال العراقي للكويت

إعـداد

العقيـد حقوقي

حسين عيسى مال الله

مركز البحوث والدراسات الكويتية

الكويت ١٩٩٥م

صدر حديثاً



(التحدي) برونز، عام 1983م
100 × 60 × 40 سم، نسخة رقم 6/ 1 مقتنيات
السيد نصر الله بهبهاني
نسخة رقم 6/ 2 مقتنيات الفنان

للفنان الكويتي: سامي محمد